

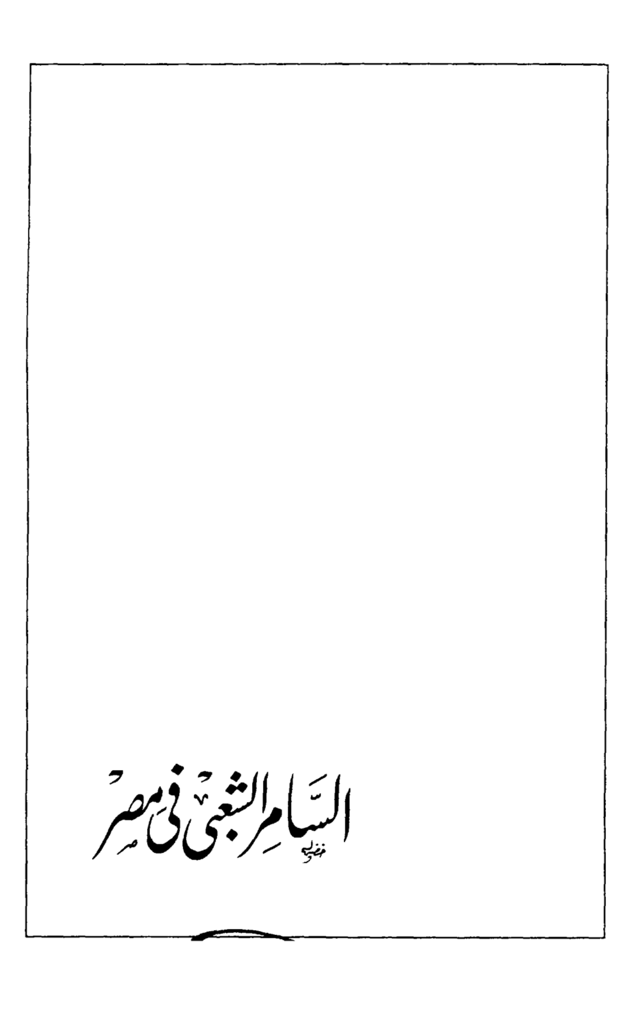
سلسلة الفنون

السامر الشعبى فى مصر

السيد محمد على



إهـــــــداء٢٠٠٨
دار الكتب و الوثائق القومية
القاهرة


السامر الشعبى فى مصر



برعاية السيدة

سوزان مبارك

الجهات المشاركة

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب

التنفيذ
الهيئة المصرية العامة للكتاب

المشرف العام
د . ناصر الأنصارى

تصميم الغلاف
د . مدحت متولى

الإشراف الطباعى
محمود عبد المجيد

الإشراف الفنى
على أبو الخير
ماجدة عبد العليم
صبرى عبد الواحد

السامر الشعبي في مصر

فصلي

السيد محمد علي



لوحة للفنان: زينب السجينى

كإضافة جديدة لمكتبة الأسرة قدمنا على غلاف كل كتاب لوحة تشكيلية لفنان مصرى معاصر من مختلف المدارس والأجيال وهذه اللوحات لا تعبر بالضرورة عن موضوع الكتاب.

وتتقدم مكتبة الأسرة بالشكر لقطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة ومتحف الفن المصرى الحديث على هذا التعاون.

على، السيد محمد.

السامر الشعبى فى مصر/ السيد محمد على.ـ

القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.

٣٦٠ ص ؛ ٢٤ سم. (دراسات فى الفنون الشعبية)

تدمك: ١ - ٩٧٣ - ٤١٩ -٩٧٧.

١- الفلكلور المصرى.

أ - العنوان. ب - السلسلة.

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٩٦٤ / ٢٠٠٧

I.S.B.N 977-419-973- 1

ديوى ٣٩٨,٠٩٦٢

توطئة

تعتبر القراءة منذ فجر التاريخ أول وأهم أدوات المعرفة، وعنصرًا لا غنى عنه من عناصر بناء الحضارة، فمنذ نقش حكيم مصرى قديم وصية لابنه على ورق البردى: «يا بنى ضع قلبك وراء كتبك، واحببها كما تحب أمك. فليس هناك شىء تعلو منزلته على الكتب»، ومذ أطلق د. طه حسين مقولته: «إن القراءة حق لكل إنسان، بل واجب محتوم على كل إنسان يريد أن يحيا حياة صالحة» ومذ كتب العقاد جملته الآسرة: «إنما أهوى القراءة؛ لأن عندى حياةً واحدةً فى هذه الدنيا، وحياة واحدة لا تكفينى»، ومذ قررت السيدة الفاضلة **سوزان مبارك** تحويل الحلم إلى واقع مؤكد منذ ستة عشر عامًا: «إن الحق فى المعرفة يتصدر أولويات العمل، ولا يقل عن الحقوق الصحية والاجتماعية»، ومسيرة القراءة للجميع تمضى بخطوات ثابتة وواسعة لتحقيق أهدافها فيلتف القراء حول أضخم مشروع نشر فى الوطن العربى، ويطالبون خلال السنوات السابقة باستمراره طوال العام، وها هو المشروع يقرر الاستمرار طوال العام بعد انتهاء فترة العطلة الصيفية ليتحقق شعاره بالفعل.. **القراءة للحياة.**

لقد استطاعت **مكتبة الأسرة** خلال مسيرتها تمكين الشاب والمواطن من الاطلاع على الأعمال الأدبية والإبداعية والدينية والفكرية، التى شكلت وجدانه وحضارته، وعملت على إشاعة الأفكار التنويرية الحقيقية، التى عكست جهود

التنوير للشعب المصرى فى العصر الحديث، وحرصت على تقديم أحدث الإنجازات العلمية بنشر أحدث مؤلفات العلماء التى تواكب التطور العلمى والتكنولوجى فى العالم، وأقامت جسرًا مع الحضارات الأخرى من خلال إعادة طبع كلاسيكيات ودرر العالم المترجمة، التى تعرض إنجازات الشعوب الأخرى فى المجالات الأدبية والفكرية والعلمية، وعملت على تأكيد الهوية القومية من خلال نشر التراث المستنير العربى والإسلامى، الذى مَثَّل نقطة انطلاق مضيئة فى مسيرة الإنسانية.

لقد أعادت **مكتبة الأسرة** للكتاب أهميته ومكانته كمصدر مهم وخالد من مصادر المعرفة، وأحدثت عبر عطائها المتميز وبنائها الدءوب الحقيقى صحوة ثقافية بالمجتمع المصرى تؤكدها المؤشرات العامة والأرقام، التى يتم رصدها وتحليلها منذ بداية المشروع، فالأرقام تسجل ارتفاعًا ملحوظًا فى نصيب المواطن المصرى من القراءة، وإصدار ملايين النسخ من الكتب ونفادها الفورى من الأسواق، وازدياد العناوين المطروحة عامًا بعد عام.

لقد بلغت عناوين **مكتبة الأسرة** أكثر من ثلاثة آلاف وخمسمائة عنوان فيما يربو عن واحدٍ وأربعين مليون نسخة، كنتاج فكرى وإبداعى لعدد من الكُتَّاب والمترجمين والرسامين يزيد عن ألفى مبدع ومفكر.

وما زالت **مكتبة الأسرة** التى أصبح لها فى كُل بيت ركن مميز تواصل تقديم إصداراتها للعام الرابع عشر على التوالى، كرافد رئيسى من روافد القراءة للجميع، وصرح شامخ فى المكتبة العربية، يفتح نوافذ جَديدة كل يوم على آفاق تنشر الخير والمعرفة والجمال والحق والسلام.

مكتبة الأسرة

تقديم

يرصد هذا الكتاب ظاهرة السامر الشعبى فى مصر، باحثًا عن جذورها التاريخية فى مصر القديمة مرورًا بمصر الإسلامية وحتى العصر الحديث، موضحًا تطورات هذه الظاهرة، التى طرأت عليها تبعًا لتطورات المجتمع المصرى سياسيًا ودينيًا وثقافيًا.

ويستهل المؤلف كتابه بتعريف السامر الشعبى، بأنه هو هذه الاحتفالية التلقائية، التى كانت إلى وقت قريب تجوب شوارع المدن والقرى، معلنة احتفاء ما، بحدث ما، وهذه الاحتفالية هى النواة الحقيقية للسامر، الذى يمتد معناه ليشمل كافة التجليات الفنية الشعبية التى يزخر بها مسرحنا المعاصر.

ويستعرض الكتاب باستفاضة مظاهر هذا السامر فى عدد من محافظات مصر كالشرقية والبحيرة ودمياط وأسيوط وبنى سويف، وكذلك بعض التطبيقات الميدانية لتأكيد فكرة المؤلف كمرجعية أساسية لكثير من النتائج التى توصل إليها بحثه مثل تجربتى.. يوسف إدريس فى مسرحيته «الفرافير» ومحمود دياب فى سامره الشعبى.

ويؤكد الكتاب بشكل عام شفاهية كثير من تراثنا، ويثبت أن مأثوراتنا الشعبية صالحة دائمًا لأن تكون مرجعية حقيقية لكثير من الإبداعات المعاصرة، ويطرح عددًا من الأسئلة التى يجيب عنها هذا البحث الشائق.. هل يمكن استخدام

عناصر العرض التى كانت موجودة فى السامر الشعبى لكتابة نص معاصر يصل إلى الجمهور ويتفاعل معه؟.. ما الحكم على التجارب التى تمت فى هذا المجال ولماذا لم تستمر؟

ومكتبة الأسرة تقدم هذا الكتاب ضمن إصداراتها هذا العام عن طبعته الأولى الصادرة عام ٢٠٠٦.



حضور التراث وتراث الحضور

عاشت مصر القرون السابقة في تتابع غير مرتب في فترات تاريخية كان حضور مصر فيها فاعلاً في الحضارة الإنسانية وبشكل نموذجاً لما يكون عليه الحضور المؤسس ، ووجدنا بعضاً من مفكرى ومؤرخى الحضارات الأخرى دوراً نقل التجربة الحضارية المصرية وأركانها من فنون وعلوم ، بل ولا أبالغ إن أضفت - "وعقائد" لتكون إضافة لبناء حضاراتهم كما حدث من اليونان والرومان الذين سعى فلاسفتهم وأطباؤهم وعلماؤهم وراء دراسة أسباب ازدهار حضارة مصر الفرعونية ، ثم توالت الحقب والعصور وتتابعت فترات الازدهار والتراجع الحضارى الذى تسببت فيه قوى استعمارية تعددت تراجعها ، لكن المؤكد أن مصر عاشت في فترات التراجع الحضارى على تراث هذا الحضور .

وأعنى به أصداء هذا الدور المصرى المزدهر في الفترات التى سبقت هذا التراجع، ولكن هل استمرت مصر معتمدة على "تراث الحضور" هذا ؟ .

أعتقد أن التوجه الحالى نحو تحديث أركان دولة الثقافة في مصر وكذلك النهضة التى تشهدها مجالات الثقافة المختلفة وعمليات الإحياء للعناصر الثقافية تمثلها الآثار والمخطوطات القديمة والفنون المصرية هو ما أعنى به "حضور التراث" .. ولشد ما نكون احتياجاً إلى استمرار عمليات الإحياء هذه حتى نتوحد الدلالات ، "رأس المقال" ، وبخاصة إحياء تراث مسرحنا العربى .

[signature]

وزير الثقافة



إهداء

إلى كل عشاق المسرح الذين يجتهدون فى البحث عن بذور المسرح المصرى من أجل استنباتها أقدم هذه الدراسة المتواضعة .



شكر و تقديـــر

يطيب للكاتب أن يتوجه بخالص الشكر وعميق التقدير إلى كل من عاونه فى إنجاز هذه الدراسة ، وأخص بالشكر الأستاذة الدكتورة / نهـــــاد صليحة ، التى شملتنى برعايتها الثقافية فى جلد وسعة صدر أثناء سنوات البحث الشاقة مما خفف من معاناة تلك السنوات ، ذلك بالإضافة إلى تشجيعها لى كمؤلف يحاول أن يضع قدمه على طريق السامر الشعبى المصرى من أجل الوصول إلى شكل مسرحى مصرى أصيل نابع من طين مصر المخضب بآلاف السنين من العادات والتقاليد والحكايات والأساطير الشعبية .

كمـــا أخص بالشكر الأستاذ / ســعد أردش ، على ملاحظاتــه المهمة ـ النابعة من خبراتــه الفنيــة الشخصيــة ـ التى أبداهــا على هذه الدراسة فأضافت إليها كثيراً .

" المؤلف"



مقدمة

السامر الشعبى فى مصر : ظاهرة مسرحية :

السامر " هو الشكل المسرحى الذى تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا فى الريف المصرى والمدن (البيئات الشعبية) ، وهذا اللون من العروض المسرحية كـــان يجمع فى أساسه العناصر التى يحتويها خيال الظل من موسيقى ورقص وحادثة مسرحية وشخصيات وحوار وحركات ماجنة " (١)

ومعنى كلمة (السَّامِرُ) فى اللغة العربية بيانه كالتالى :

" وقيل السَّامِرُ والسُّمارُ : الجماعة الذين يتحدثون بالليل

والسَّمَرُ : حديث الليل خاصة. والسَّمَرُ : مجلس السُّمَّارِ.

وقال الليث : السَّامِرُ (هو) الموضع الذى يجتمعون للسمر فيه.

وأنشد : وسامِرِ طال فيه اللهو والسَّمَرُ.

وقال الأزهرى : السَّامِرُ (هو) الجماعة من الحى يسمرُون ليلاً. وقد جاءت الحروف على وزن فاعل " (٢)

وللسامر تسميات أخرى فى بعض القرى بمحافظات مصر المختلفة تطلق عليـــه إلى جانب كلمة سامر، فيطلق عليه فى الفيوم اسم (الأفصال) ، وهى جمع فصل نسبة إلى الفصول الكوميدية التى تقدم فيه، أو نسبة إلى كلمة (فصل) بالعامية بمعنـــى (مقلـــب) أو (المقالب).

ويطلق عليه فى محافظة الدقهلية (الونسة) أو(السهراية) أما فى محافظة البحيـــرة فقد كان يطلق عليه أحيانا كلمة (الطبل) ، نسبة إلى الطبول الموجودة بالسامر. (٣)

أما فى مدينة القاهرة فقد كان يطلق قديما على عروض الـــسامر (الحبيظيـــة أو المحبظين) ، أو عروض (الجعيدية) نسبة إلى (المحبظين) أو (الجعيدية) وهـــى كلمـــات عامية ليس لها أصل فى اللغة العربية الفصحى، وتشير إلى المضحكين الهـــزليين الـــذين كانوا يقومون بالتمثيل المرتجل أمام العامة فى الطرقات والميادين (٤) .

ويجدر بنا أن نذكر أن كلمة السامر قد ذكرها الجبرتى عام ١٢٢٢ هـــ (١٨٠٧م) عند حديثه عن فساد بعض مشايخ البلاد ، ومن ينتسب لهم وذلك فى "الاجتمـــاع لـــسماع

الملاهى والأغانى والقيان والآلات المطربة وإعطاء الجوائز والنقوط ، بمناداة الخلبوص وقوله وإعلامه فى السامر، وهو يقول فى سامر الجمع بمسمع من النساء والرجال من عوام الناس وخولصهم ، برفع الصوت الذى يسمعه القاصى والدانى وهو يخاطب رئيسة المغانى "ياستى حضرة شيخ الإسلام والمسلمين مفيد الطالبين الشيخ العلامة فلان منه كذا وكذا من النصيفات الذهب" (٥)

أما صفة الشعبى المقترنة بكلمة السامر لم يطلقها العامة على السامر، ولكنها صفة أطلقها بعض المتخصصين فى الفولكلور على تمثيليات السامر من أجل وضعها تحت الأدب الشعبى وذلك عند تقسيم الأنواع الأدبية الشعبية . (٦)

"والأدب الشعبى مجهول المؤلف ، لا لأن دور الفرد فى إنشائه معدوم، فى أن ينسب إلى نفسه ما يبدع، بل لأن العمل الأدبى الشعبى يستوى أثراً فنياً يتوافق وذوق الجماعة، وجرياً على عرفهم من حيث موضوعه وشكله، ولأنه لا يتخذ شكله النهائى قبل ما يصل جمهوره شأن أدب المطبعة، وأدب الفصحى عامة ، بل يتم له الشكل الأخير من خلال الاستعمال والتداول. ثم أن وسيلة إذاعته وهى النقل الشفاهى لا تلزمه حدودا جامدة بحيث يكون من المستطاع أن يضاف إليه أو يحذف منه أو يعاد ترتيب عناصره أثناء انتقاله من موطن أدبى إلى آخر." (٧)

ولكن هناك رأيا مخالفا لـ عبد الحميد يونس، وهو رائد فى مجال دراسات الفولكلور حيث يقول : على الرغم من كل الجهود التى قام بها الباحثون المتخصصون فى الادب الشعبى فما زال هناك بعض الخلاف حول مفهومه، فكان الدارسون فى الجيل الماضى يرون أن الأدب الشعبى يجب أن يكون مجهول المؤلف ، ولكن الدراسات الحديثة أثبتت أن هناك نصوصا من الأدب الشعبى يُعرف مؤلفوها .. والفيصل هنا حكم الجماهير لأنه هو الذى يختار ويردد القصة الشعبية.. لذلك يمكننا أن نقول أن الأدب الشعبى هو الذى يعبر عن وجدان الجماعة أو الشعب.. والأدب الشعبى يتطور ويخضع للتغيير طبقاً للمراحل واختلاف البيئة ، وإن كانت سرعة التطور تختلف بين المدينة والريف. إن الأدب الشعبى كثيرا ما يستمد من قمة المجتمع ، فالأغانى التى أُلفت لابنة الملك أو السلطان تنتقل للشعب ويرددها وتصبح جزءاً من وجدانه يرددها فى أفراحه مثل أغنية (الحنة يا قطر الندى). (٨)

من ثم نستطيع أن نقول على تمثيليات السامر أنها تمثيليات شعبية حتى وان كانت معروفة المؤلف الأصلى ، ذلك لحرية تصرف المؤدى لها من حيث الإضافة أو الحذف أو تغيير بعض الأحداث أو الشخصيات تبعا للمكان وللزمان الذى تقدم فيه هذه التمثيليات ، وهى دائماً تكون عروضاً ارتجالية يقدمها الممثل الشعبى من الذاكرة، ولذلك فهى عروض حية تتأثر دائما بالبيئة وبالأحداث الجارية المحيطة فتضيف إليها ما يهم المتلقى الجديد ويؤثر فيه إيجابا أو سلبا حسب رغبة المؤدى وحسب ما تقتضيه ظروف العرض.

ويجب ملاحظة أنه :

"من الخطأ البين أن نتصور أن الفن المسرحى عبارة عن ذلك الشكل المعروف فى الأدب بالدراما، وكأن التعبير الدرامى مقصور على الكلمات والعبارات الموزعة على الشخوص، فى صورة الحوار أو المناجاة أو التعليق الجانبى على المواقف والأحداث.

ومن الخطأ البين أيضا أن نتصور هذا الفن الجماهيرى الذى ساير الإنسان منذ درج على الأرض إلى الآن، عبارة عن التجسيم الحى الشاخص لمشهد أو مجموعة من المشاهد مقتطعة من الواقع أو ملفقة من صنع خيال عبقرى " (٩)

ويطالب عبد الحميد يونس بالنظرة المتكاملة للفن الدرامى أو المسرحى "وهى النظرة التى تستوعب الكلمة والحركة والإيقاع وتشكيل المادة فى إطار درامى" (١٠)

وهناك من العلماء من يذهب إلى أن الحركة والإيقاع أقدم من الكلمة لأنهما وُجدا بمعزل عن الألفاظ والعبارات وكثيرا ما كانت تصاحبها الصيحات التى لا تحمل معنى محدداً بقدر ما تحمل من دلالة شعورية.

ومن المسلم به أن الأغنية الجماعية تقترن دائما بالتمثيل، وأن الرقص وما إليه من فنون الحركة لا يزال شائعا بين الجماعات الإفريقية بفنونها الأصيلة، وهذه الأغانى الجماعية تحمل بذور الدراما الشعبية، ففيها أدوار يمثلها الرجال والنساء لتشخيص الحياة الإنسانية من ناحية وحياة الحيوان من ناحية أخرى، بل إنها تعمل على تشخيص الجمادات أو الأطياف و الأرواح " وليس من شك فى أن الذين يقومون بتمثيل هذه الأدوار يشعرون بأنهم يتقمصون روحها ويلبسون شخصيتها. وأهم من هذا كله أن الممثل لأحد هذه الأدوار فى الأغنية الجماعية أو الرقصة الجماعية يدرك تمام الإدراك أنه يجمع فى تمثيله بين شخصيتين مختلفتين : شخصيته التى فطر عليها والشخصية التى يمثلها، والتى تتغلب فى

فترة الأداء على الأولى، وتحس الجماهير بأنها تعيش فى وسط مغاير لما ألفته، ولكنه يجمع فى عقيدتها بين الواقعية والمنفعة. وكثيرا ما يستعان فى ذلك باستخدام الممثلين للأقنعة أو أنواع الطلاء يدهنون بها وجوههم وأجسامهم أو اصطناع صور أو أشكال لها عندهم مصطلحات رمزية. أما الكلمات فتمنح هذه الوسائل كلها المضمون الذهنى الذى يصور ومضات العقلية الفطرية فى لحظات إنشائها " (١١)

كان لابد لنا من أن نذكر رأى متخصص فى علم الفولكلور مثل عبد الحميد يونس وذلك عند حديثه عن الدراما الشعبية ، ذلك لأننا فى تناولنا الحديث عن ظاهرة السامر الشعبى على مر التاريخ ، سوف نتعرض أحيانا لهذه الظاهرة فى شكل قريب من الوصف الذى ساقه لنا عبد الحميد يونس فى حديثه عن الدراما الشعبية.

وإذا كانت هذه الدراسة تبغى تناول الجانب التاريخى لظاهرة السامر الشعبى فى مصر لمعرفة الوصف الدقيق لهذه الظاهرة المسرحية، وكذلك تطورها وتأثرها بالظواهر الاجتماعية الأخرى والمتغيرات السياسية، يصبح من الضرورى أن نضع فى الاعتبار العقبات التالية:

أولاً : إذا كان يبدو للوهلة الأولى أن المجتمع محل الدراسة هو المجتمع المصرى وأننا نعالج ظاهرة مسرحية واحدة ، إلا أن الواقع يثبت أننا ندرس هذه الظاهرة من راقات ثقافيه متنوعة مختلفة لهذا المجتمع ، فمما لا شك فيه أن الثقافة المصرية القديمة والثقافة المصرية فى العصر الرومانى تختلفان عن الثقافة القبطية والثقافة الإسلامية فى عصورها المختلفة داخل المجتمع المصرى.

ثانياً : إذا كان هناك تشابه بين الاحتفالات بالموالد والأعياد الدينية القديمة التى يظهر بها السامر الشعبى، فإن هناك اختلافا فى الوظيفة قد تختلف باختلاف كل عصر من العصور ، فالاحتفالات الدينية الشعبية فى مصر القديمة كانت تؤدى من أجل هدف دينى وهو تقديس الفرعون نفسه، أما الاحتفالات الدينية الشعبية فى العصر الإسلامى الفاطمى ، فقد كانت وظيفتها المستهدفة والمقصودة هى العمل على نشر الدعوة الفاطمية وإلهاء الشعب عن التغير المذهبى الذى يحدث فى البلاد واستمالة الشعب لحب الفاطميين.

وقد استمر الهدف من إقامة الاحتفالات والمواكب الدينية الشعبية لأسباب سياسية فى عصر الأيوبيين والمماليك ، على الرغم من اختلاف الظـــروف الاجتماعيـــة، إلا أن تعرض مصر لظروف الحروب الصليبية أدى إلى الاقتصاد فى إقامة هـــذه الاحتفـــالات فانكمشت بعض المظاهر الاحتفالية المتعددة فى العصر الأيوبى.

وقبل أن نتناول تاريخ السامر الشعبى فى مصر بالدراسة والتحليل يجب أن ننوه إلى أن المؤلف قد لاحظ أن ظاهرة السامر الشعبى المسرحية تظهر بوضوح فى شكلين لا ثالث لهما أولهما متحرك والثانى ثابت.

أولاً : الشكل المتحرك، ويتمثل فى المواكب الشعبية (المتحركة) والتى كانت تقـــام فـــى الاحتفالات العامة السياسية والاجتماعية والدينية ، أو الاحتفالات الخاصة .

ثانياً : الشكل الثابت ويتمثل فى عروض الحلقة أو نصف الحلقة التى كانـــت تقـــام فـــى الساحات أو داخل أروقة المعابد أو أروقة بيوت الأغنياء.

إن الظاهرة المسرحية فى عروض السامر الشعبى تنبع مـــن تـــوافر عناصـــر العرض المسرحى فى تلك العروض الشعبية المرتجلة حيث يتوفر عنصر المؤدى الـــذى يلعب دورا ما وعنصر المتلقى المتفرج، وعنصر الحادثة المسرحية وان كانت بـــسيطة.. وذلك داخل إطار معين من الديكور الرمزى والملابس الموحية والإكســـسوار المـــستخدم والنابع من خامات البيئة المحيطة.

والسامر حفل مسرحى كان يقام فى المناسبات الخاصة سواء أكانت فرحا أو موالد كذلك كان يؤدى فى الاحتفال بالختان أو ولادة الأطفال أو الترفيه عن الفلاحين فى ليالى الصيف ، كما كان يقام فى الأعياد الدينية والشعبية والوطنية سواء فـــى القريـــة أو فـــى المدينة (البيئات الشعبية).

لقد اختلف الباحثون حول نشأة السامر الشعبى فى مصر، فالبعض يعتقد أنه نـــشأ فى ظل الدولة المملوكية متأثراً بخيال الظل، والبعض الآخر يعتقد أنـــه نـــشأ فـــى ظـــل الاحتلال الفرنسى، عندما دعت الحملة الفرنسية إحدى فرقها المسرحية لتقديم عروضـــها أمام جنود الحملة فى القاهرة، وكان السامر فى اعتقاد هذا البعض الآخر صدى وترديـــداً لمسرح الحملة الفرنسية.

كما اختلف الباحثون أيضاً في كيفية تحديد الفنون المؤثرة والمتداخلة مع السامر الشعبى.

إننا نفترض أن السامر نبع من الاحتفالات الشعبية المصرية القديمة التى كانــت تقام احتفالا بحلول السنة الزراعية أو احتفالا بموسم الحصاد، وفى المناسبات الاجتماعيــة المختلفة، فشكل السامر وعناصره المختلفة – كما سيأتى تفصيل ذلك فيما بعد – مــصري تماما فهو خال من أى عناصر أجنبية أو وافدة، والبيئة المصرية هى التى حددت شــكله ومضمونــه أى أن السامر كشكل منسجم ومتلائم تماما مــع الواقــع الزراعــى للبيئــة المصرية (١٢)

لقد أصبحنا اليوم نعلم أن ثمة فنا مسرحيا نبت فى مصر القديمة، وأنه نشأ مستقلاً عن المسرحيات الدينية المحجبة [التى كانت تقام داخل قدس الأقداس فى حضور الكهنــة والملك فقط ، بعيدا عن أعين عامة الشعب]، وعلى نمط غير نمطها، وأن ذلك كان منــذ عصر موغل فى القدم، فإن نصا من النصين اللذين حققهما زيته (١٣) ، والذى هو مــن غير شك ذا صلة بالدراما ، يرجع إلى منتصف الدولة القديمة.

" هذا إلا أننا نملك دليلاً مؤيداً يرجع إلى أوائل الألف الثانية قبل الميلاد، وهو لوحة كشف عنها فى أدفو سنة ١٩٢٢م، خلال الحفائر التى قام بها المعهــد الفرنــسى للآثــار الشرقية بالقاهرة، وعلى هذه اللوحة منقوش إهداء إلى الإله حور مــن شــخص يــدعى "امحب" وكان تابعاً لممثل متجول. وبعد سرد الدعوات المألوفة التى يكفل بها غذائه فــى الدار الآخرة، نجد ممثل "الميم" الريفى هذا يذكر ألقاب مجده التى تهيؤ له فى الدار الآخرة جاء من بينها :

" كنت ذاك الذى يتبع سيده فى كل جولاته دون ضعف فى الأداء... ولقد كنــت أرد على سيدى فى كل أدواره، فإذا (قام بدور) الإله كنت (أقوم بدور) الحاكم، وإذا أمات أحييت ".

وإذا نحن ترانا فى عالم لم تكن أفكارنا لتمتد إليه، وإن كان يسيرا علينا تخيلــه إذ هو مألوف لنا فى ريف البلاد جميعها. فلقد كان الممثلون المتجولون فــى عهــد الأســرة الثانية عشرة، يقومون فى الميادين أو فى الدور ، كما هى الحال اليوم فيغنون ويرقصون، بل ويمثلون مسرحيات وفقا لبرامج مرسومة لهم ، والقرويون حولهم أيام الأعياد أو مــع الأمسيات. ولم يكن لنا أن نتخيل هذا عند قدماء المصريين قبل أن نجد هذا الــدليل بــين أيدينا ...... وهذا النص المنقوش على لوحة ادفو نص صريح فى دلالته على أن العرض

لم يكن مقصورا على أداء مقطوعات موسيقية فحسب وأنه كانت ثمـــة تعبيـــرات كثيـــرة أساسها المحاكاة. " (١٤)

مما سبق نستطيع أن نقول أن "المسرح المصرى القديم لم يقف على عتبة المعبد بل خرج إلى الشعب ، وكان يقوم بالتمثيـــل فـــرق متجولة ، يدخلـــه بعـــض الـــرقص والغناء "(١٥)

وما من شك فى أن هذا الغناء المصحوب بالمحاكاة (التمثيل) كان يشغل فـــى العـــروض المصرية القديمة المكان نفسه الذى يشغله فى عروض السامر الحديثة.

لذا يمكن أن نقول أن السامر الشعبى فى مصر أظهر قدرة خاصة علـــى الحيـــاة وأثبت وجوده فى المناطق الريفية، فتولد منه المسرح الشعبى المصرى .. " ولكن مما لا شك فيه أن هذا الجنس المسرحى قد لبى فى حينه احتياجات الجمهور العريض إلى الفرجة والتسلية ، ووقف جنبا إلى جنب مع الأشكال الأخرى للعروض الشعبية كمـــسرح خيـــال الظل ومسرح العرائس (الأراجوز). "(١٦)

إن هذه الدراسة لا تسعى إلى الدراسة عن تأصيل للمسرح المصرى، أو دراســـة النصوص الفرعونية القديمة الموجودة فى كتاب (الموتى) أو المنقوشـــة علـــى متـــون الأهرام ، وذلك لإثبات أنها نصوص درامية جاءت فى صورة طقوس وأدعية دينية كما لا تسعى إلى دراسة الطقوس القبطية فى أسبوع الآلام ، التى تتناول قصة آلام المسيح عليه السلام وقصص آلام القديسين .

إننا نسعى فقط لدراسة هذه الظاهرة الشفهية غير المكتوبة، كظاهرة مسرحية – يؤديها البشر(١٧) تستحق الدراسة المتخصصة، فقد كتب الكثيرون عن السامر الشعبى ولكن من خلال دراسات أخرى ليست عن السامر، سواء أكانت عن المسرح العربى جاء فيها ذكر السامر عابرا كمقدمة ، أو دراسات اجتماعية تناولت السامر الشعبى كظاهرة احتفالية دون الاهتمام بتناوله كظاهرة مسرحية، أو دراسات فى وصف مصر تم فيها وصف السامر باعتباره أحد ظواهر الاحتفالات التى كان يمارسها الشعب المصرى.

وفى الوقت نفسه اختلف الكثير من المؤلفين حول كيفية استلهام السامر الشعبى المصرى لكتابة نص مسرحى معاصر يترك فى المتفرجين نفس الأثر الذى يتركه السامر فى جمهوره.

مشكلة الدراسة:

وتتلخص مشكلة الدراسة فى الأسئلة التالية :

- هل يمكن استخدام عناصر العرض التى كانت موجودة فى السامر الشعبى لكتابة نص مسرحى معاصر يصل إلى الجمهور ويتفاعل معه ؟
- وما الحكم على التجارب التى تمت فى هذا المجال ؟... ولماذا لم تستمر ؟

وللإجابة عن هذا السؤال اتبع المؤلف خطة الدراسة التالية :

أولاً : – تحديد عناصر العرض الحقيقية التى كانت موجودة فى السامر وكذلك معرفة طبيعة العلاقة التى كانت قائمة بين الممثل والمتفرج داخل عرض السامر، وأيضاً معرفة كافة الفنون الأخرى التى أثرت وتداخلت مع السامر الشعبى على مر الزمان.

وقد تم ذلك من خلال جمع المادة التاريخية المتعلقة بالسامر الشعبى من كافة المصادر سواء المنشورة أو غير المنشورة، والمذكرات الشخصية واليوميات التى سجلها المؤرخون العرب والمصريون وكذلك الرحالة الأجانب الذين وفدوا إلى مصر وشاهدوا عروض السامر الشعبى ووصفوها.

وأيضاً قام المؤلف بعمل بحث ميدانى للوقوف على ما تبقى من آثار للسامر الشعبى فى بعض قرى مصر الموجودة فى الوجه البحرى والقبلى.

ثانياً : – تحليل بعض النصوص المعاصرة التي استلهمت ظاهرة السامر الشعبي و ذلك على ضوء عناصر عروض السامر التى تم تحديدها من خلال الدراسة التاريخية والدراسة الميدانى.

١- كتابة عدة تجارب مسرحية تحتوى على عناصر عروض السامر الشعبى السابقة وعرضها فى صورة مسرحيات على عينات مختلفة من الجمهور ، وقياس أثرها عليهم من حيث تجاوبهم وتفاعلهم معها، وذلك باستخدام استمارة استبيان خاصة تم إعدادها لذلك.

ومن ثم استطاع المؤلف أن يحكم بدقة على مدى تأثير تجربة السامر الشعبى على جمهور اليوم.

هوامش المقدمة

****

(١) علي الراعي، **الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري**، كتاب الهلال ، العدد ٢١٢ ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٩

(٢) ابن منظور، **لسان العرب**، دار المعارف، القاهرة، جـ٣، ص ٢٠٩٠

(٣) سوف يأتي تفصيل ذلك في الفصل الثاني من الباب الأول، بحث ميداني.

(٤) سوف يأتي تفصيل ذلك في الفصل الثاني من الباب الأول، مسح تاريخي.

(٥) عبد الرحمن الجبرتي، **تاريخ الجبرتي**،الأنوار المحمدية، القاهرة، ١٩٨٦، ج٤ ص٩٧- ٩٨

(٦) انظر ، محمد الجوهري، **علم الفولكلور**، دار المعارف، ط٣،القاهرة،١٩٧٨، ص ٧٦

(٧) أحمد رشدي صالح، **الأدب الشعبي**،النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٤

(٨) انظر ، نهاد صليحة، " **نحو مسرح شعبي**" ، مجلة المسرح، المجلس الأعلى للثقافة، لجنة المسرح وهيئة الكتاب، القاهرة، عدد ٩ ،السنة الأولى، ص ٧٢ ، مارس ١٩٨٢

(٩) عبد الحميد يونس، **دفاع عن الفولكلور**،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ ص ٢٢٥

(١٠) نفسه

(١١) عبد الحميد يونس ، مرجع سابق، ص ٢٢٧

(١٢) انظر ، عادل العليمي، **الدراما الشعبية المصرية**، المكتبة الثقافية، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٩٢، عدد ٤٧٢ ص٣٠

(١٣) في ربيع عام ١٩٢٨ نشر العالم الألماني في الآثار المصرية كورت زيته بعض الوثائق بعنوان نصوص درامية وعلق عليها بما يؤكد وجود المسرح في مصر القديمة.

(١٤) ايتين دريوتون، **المسرح المصري القديم**، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ترجمة: د.ثروت عكاشة، ص ٤٥-٤٦.

(١٥) عمر الدسوقي، **المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها**، دار الفكر العربي،القاهرة، ١٩٧٠ص١٤

(١٦) تمارا الكساندروفنا بوتينسيفا، **ألف عام وعام على المسرح العربي**، دار الفارابي، بيروت، ط،١٩٨١، ترجمة توفيق المؤذن، ص ٨٠

(١٧) ذلك لأن عروض الدمى الشعبية (الأراجوز ـ خيال الظل) لا تدخل ضمن معنى السامر الشعبي الذي يقصده المؤلف في هذه الدراسة.



الباب الأول

مسح تاريخي لظاهرة السامر الشعبي في مصر

الفصل الأول : من مصر القديمة و حتى الفتح الاسلامي

الفصل الثاني : من الفتح الإسلامي وحتى العصر الحديث

الفصل الأول

مسح تاريخى لظاهرة السامر الشعبى فى مصر
(من مصر القديمة حتى الفتح الإسلامى)



ظاهرة السامر الشعبى فى مصر الفرعونية

*****

المواكب الشعبية المصرية القديمة :

١- موكب الإله آمون :

يعتبر موكب الإله آمون من أقدم المواكب الدينية الشعبيـــة فى التاريخ المصرى القديم " ومعنى اسم آمون "المختبئ" الذى لا يُرى، والقوة الشاملة لكل شئ بالرغم من أن سمه المعروف كان على شكل إنسان ، ويقع مقدسه فى آخر المعبد وفى أكثر أجزائـــه ظلمة، وكان لا يمكن الوصول إليه إلا بعد طقوس محددة يقوم بها أشخاص مسموح لهــم بأدائها. وفى المواكب العامة [الشعبية] كان يلف هيكله المحمول على أكتاف الكهنة بغطاء لحمايته " (١)من أن يراه العوام من الناس رأى العين ، فيقلل ذلك من قدسيته فى نفوسهم وقد كان هناك عيدان للإله (آمون) لهما أصولهما فى طيبة ورغم أنهما كانا عيدين محليين تماما ، إلا أنه بسبب شعبيتهما العظيمة فإن الشهرين اللذين خلالهما يحتفل بالعيدين أطلق عليهما فى النهاية اسم هذين العيدين.

أولهما " عيد "**الأوبت**" وهو اسم معبد الأقصر الحالى ومعناها (الحريم) لأن هذا المعبد كان مخصصا (لحريم آمون) " (٢)ويبدأ فى اليوم التاسع عشر من الشهر الثـــانى مـــن العـــام ويستمر ٢٧ يوما (٣) وتصور لنا النقوش التاريخية تفاصيل هذا العيد ، وخروج موكـــب الفرعون تتقدمه القرابين التى سوف تذبح احتفالا بالعيد. " كما يشترك فى الاحتفال الجنود والفرق الموسيقية ، وتحمل أربعة سفن على أكتاف رجال الدين " (٤)

حيث كانت تخرج من المعبد وهى تحمل تماثيل الإله المقدسة ورموزه الخفيـــة، فتجرى فى مياه البحيرة المقدسة يحيط بها كهنة الآلة وحملة المـــشاعل والبخـــور، وهـــم ينشدون أغانيهم. ويرأس المهرجان الملك الذى يصاحب الإله (آمون) وزوجتـــه (مـــوت) وابنهما (خنسو) فى رحلتهم على النيل، والشعب من حولهم قد امتلأ حماسة وحمية مهللاً فرحاً والنبلاء يعتلون عرباتهم والجنود تتتابع صفوفهم وتتـــوالى، والأعـــلام والبيـــارق عسكرية ودينية ترتفع وتتماوج على حين يرقص الزنوج فتصدر عن النواقيس الـــصغيرة المعلقة فى رقابهم رنين جلجلة خفية ، ويزيد المنظر عجباً مـــا يقـــوم بـــه المهرجـــون

واللاعبون من حركات القفز والنط متفقة ومنسجمة مع أصوات الجلاجل المقدسة التى تحركها الكاهنات فى أيديهن. هكذا يتحرك الموكب بطيئا متمهلا يغمره فيض من البهجة والسرور حتى يصل إلى ضواحى معبد الأقصر.

ويسير بين صفوف التجار الذين كدسوا فواكههم وخضرهم ولحومهم، ثم تشق القوارب الصغيرة المقدسة طريقها داخل المعبد حيث تقدم إليها القرابين والهبات، ويدخل الملك إلى الهيكل فيطلق البخور ويتعبد إلى التماثيل الموضوعة فيه (٥) " يعقب ذلك فترة راحة للجميع تستمر حتى اليوم السادس والعشرين من نفس الشهر، يعود بعدها الموكب بنظامه السابق حيث تسير السفينة الكبيرة بالآلهة فى طريق العودة إلى أن تصل معبد الكرنك. وهنا يكون الآلهة قد استراحوا واطمأنوا إلى أن كل شئ فى بلدتهم يسير على ما يرام فيدخلون إلى هياكلهم آمنين مطمئنين " (٦). وقد سجل معبد الأقصر هذا كله على جدرانه بالرسوم والنقوش ومن يراها اليوم ثم يشاهد موكب أبى الحجاج بالأقصر لا يصعب عليه أن يلمح التشابه العجيب بين الموكبين جملة وتفصيلاً. (٧)

أما العيد الثانى فهو " **عيد الوادى** " ، " وكان يقع فى الشهر العاشر من السنة حيث يعبر الإله (آمون) بمفرده هذه المرة النيل على مركبه ليزور المعابد الجنائزية للملوك فى الضفة الغربية، وذلك لصب الماء لملوك مصر العليا والسفلى. وكان الهدف النهائى لهذه الرحلة هو زيارة الوادى أو زيارة الدير البحرى، حيث المعبد الجنائزى للملكة "حتشبسوت" والذى كان يعد أيضاً معبداً للإله "**حتحور**" " (٨) بالرغم من أن موكب الإله آمون كان موكبا دينيا فإنه كان يقترب من الاحتفال الشعبى أكثر من كونه طقسا من أجل العبادة يؤكد ذلك خروجه من قدس الأقداس بل وخروجه من المعبد وإشراك الجميع فيه، سواء كانت مشاركة فعلية فى أداء دور ما، أو مشاركة وجدانية كمتفرجين.

٢ – موكب إيزيس وأوزيريس :

قبل أن نتعرض لموكب إيزيس وأوزيريس كطقس دينى شعبى يحمل داخلة بذورا مسرحية أكثر نضجا، يجدر بنا أن نقدم ملخصاً للأسطورة التى كانت وراء هذا الموكب ... وتتلخص الأسطورة فى (أن أوزيريس... الابن البكر لإله الأرض "جب"، وإلهة السماء "نوت" هو رمز الخير فى الأسطورة، عندما تزوج إيزيس –أخته– وأصبحا زوجين مقدسين يحكمان مصر . لم تكن مصر دولة متحضرة ...... وكان الأهالى صيادين رجل

لا يعرفون شيئا عن القراءة والكتابة... علمهم أوزيريس فنون الزراعة والكتابة، وساعدهم ليحيوا حياة منظمة متحضرة وشاركته زوجته إيزيس فى أعماله (٩) ، " كما علمهم أيضاً كيفية استغلال مياه النيل وتحديد الفصول والمواسم الزراعية حسب الدورة الشمسية، ولذلك أحبه شعب مصر حبا أقرب ما يكون إلى العبادة ثم أطلقوا عليه اسم "الرجل الأخضر" فهو بالنسبة لهم كان مصدر الخير للجميع، ولكن ذلك أثار عليه حقد أخيه "ست"، فأضمر له شراً فى نفسه، ودعاه إلى وليمة حيث أحضر تابوتاً بديع الصنع، قال أنه سيهديه لمن يكون على مقاسه، حاول بعض الضيوف ذلك فلم يفلحوا لأن "ست" كان قد خرطه على حجم أخيه دون أن يفصح عن ذلك " (١٠) فلما جاء دور أوزيريس تمدد فيه وعندئذ أسرع "ست" وعصابته بإغلاق الصندوق عليه بالمسامير والرصاص المصهور، ثم القوة فى النيل (١١) وتروى الأسطورة بعد ذلك كيف استطاعت إيزيس أن تعثر على زوجها وتعيده إلى داره، غير أن "ست" كان له بالمرصاد ونجح مرة ثانية في الإيقاع به، ولكى يتخلص منه نهائياً هذه المرة قتله ومزق جسده إرباً ، وألقى بكل جزء منه فى إحدى مقاطعات مصر ...... ولكن إيزيس جمعت أشلاء زوجها وردت إليه الحياة الأبدية، فصعد إلى السماء وأصبح ملكاً يحكم العالم الآخر. غير أنها لم تكتف بذلك، بل أخفت عن الأنظار ابنها "حورس" سليل النسل الإلهى ، وكان يساعدها فى تربيته "تحوت" إله الأسرار، الذى لقن حورس المعارف والفنون، وشارك إيزيس فى تنشئته على حب الخير مثل أبيه، ولكنه علمه أيضاً كيف يكون شجاعاً،قوياً ، وحازماً مع الأعداء ، ولما أشتد عود حورس خرج من مخبئه بعد أن دفعته أمه ومعلمه إلى الانتقام لأبيه من "ست" الشرير الذى اغتصب عرش أوزيريس ، ومزق جسده، واستغل طيبته أسوأ استغلال ، ونشر فى البلاد الفساد والظلم والظلام(١٢).

" لقد كان أوزيريس إله الشعب والطبقة الكادحة، بينما كان "رع" إله الطبقة العليا، وهذا هو ما جعل تمثيل قصة أوزيريس وعودته للحياة والانتقام من عدوه "ست" محبباً لدى المصريين القدماء حتى ظلوا يمثلونها مايقرب من ثلاثة آلاف سنة على التوالى"(١٣)

فمنذ بداية العصر المتوسط الأول – عصر الثورة الأولى – " أصبحت مأساة أوزيريس وآلامه تمثل كل عام على مسارح العبادة فى مدينته المقدسة (أبيدوس) ، حيث دفن رأسه، تمثل استشهاده وموته وقيامته من بين الأموات، فى عيد قيامة مجيد،

وأصبحت (أبيدوس) لعبيده مكانا طهوراً مقدساً وقبلة يحج إليها الناس تبركاً بالشهيد، **حتى** أطلق عليها لسان العصر "أباتون" أى "الحرم" (١٤)

والذى نعرفه هو أن الملك "سنوسرت الثالث" (١٨٧٨ - ١٨٤٠ق.م) قد أرسل رئيس الخزانة "إيخرنفرت" إلى أبيدوس لإعادة تنظيم عبادة أوزيريس وترميم تمثال الإله أوزيريس، وعمل تجهيزات أخرى فى معبده (١٥)، وخلال إقامة " إيخرنفرت " هناك أنشأ بعض " الأدوات المسرحية " المناسبة التى تستعمل فى مسرحيات الآلام ، كهذا الزورق المقدس المطابق للزورق الذى ركبه أوزيريس فى حملته التى قام بها ضد أعدائه، وهذا مسجل على لوحة حجرية موجودة الآن فى متحف برلين. ومن هذا المستند نعلم أن إيخرنفرت نفسه كان يقوم بتمثيل أدوار هامة فى المسرحية التى مثلت فى تلك السنة، واستمع إليه يقول فى تلك اللوحة: "لقد مثلت ظهور آب - وات حينما خرج ليدافع عن أبيه... وقد رددت العدو على عقبيه من زورق (نشمت) ... وقهرت أعداء أوزيريس وقمت بتمثيل "القوة الجبارة المرتقبة" وتتبعت الإله فى كل خطواته... وأنا الذى جعل زورق الإله يتحرك وهكذا ... وهكذا حتى يصل إلى الذروة العليا فيقول: "وأنا الذى جعلته (أى أوزيريس) يقوم فى الزورق الذى كان يحمله جماله، وجعلت قلوب سكان الشرق تمتلئ بالغبطة ، كما جعلت المسرة بين سكان الغرب ، وذلك عندما رأوا الجمال وهى نازلـــة فى أبيدوس ، جالبـــة فوقـــها أوزيريس (خنتى- أمنتى) رب أبيدوس إلى قصره . " (١٦) والآن هيا بنا نشاهد موكب إيزيس وأوزيريس كما أخبرتنا عنه النقوش الفرعونية . " يخرج موكب فخم من الكهنة والأتباع والمتعبدين ، ومن بينهم الجنود المحاربون ، من القصر ويكون فى طلعتهم ممثلنا (إيخرنفرت) قائماً مقام (آب -وات) ويكون أهم ما يلفت الأنظار فى هذا الموكب وجود (عوامة) تمثل زورق أوزيريس المقدس ، تحرسها فى مسيرتها جماعات من الأتباع. وعند مكان محدد فى خط سير الموكب تقوم فئة من الممثلين الذين يشخصون أعداء أوزيريس بمهاجمة الزورق، فتصدهم قوات (آب - وات) وتتغلب عليهم . وعند ذلك يستمر الموكب فى سيره نحو المعبد . وهنا يمثل مشهد مسرحى خاص فى قصة "خروج أوزيريس من المعبد" وينتهى هذا المشهد برحيل جثمانه إلى القبر بمصاحبة الطقوس الموكبية الجليلة ، وبكاء الجماهير ونواحهم . وفى أثناء سير الموكب فى طريقـــه تحدث معركـــة أخرى ، يحدثنا عنها

مؤرخو الإغريق فيما بعد فيقولون إن عدداً كبيراً من الممثلين كانت تقضى عليهم جراحهم فيها " (١٧)، والظاهر أن المتفرجين بعد هذه المعركة كانوا يُمنحون إجازة، وذلك لأن "تتبع خطوات الإله" كان يفسر بأنه يعنى أن الممثلين كانوا يبحثون عن جثمان أوزيريس الضائع- لمدة ثلاثة أيام- وفى كل يوم من هذه الأيام الثلاثة كان يمثلون معركة صورية وعندما كانوا يعثرون على الجثمان كان الموكب يأتلف مرة أخرى حيث يتم وضع الجثمان فى أبهة ومظهر باذخ فوق الزورق الفخم، وهنا يستعيد الموكب كله مسيره إلى القبر بعد الذى طرأ عليه من توقف. وكانت المسافة التى يقطعها تبلغ بالضبط ميلاً ونصف الميل من معبد أوزيريس حتى قبره... والراجح أن معركة أخرى كانت تنشب عند الفجر، يظفر فيها بالنصر النهائى جيش (آب – وات).. وكان هذا النصر يرمز إلى هزيمة قتلة أوزيريس واكتساح قوى أعدائه على أيدى الذين انتقموا له ...... ثم يعود الموكب بعد هذا إلى القصر الذى كان قد بدأ سيره منه ، وهناك يمثل المشهد النهائى الجليل الذى يعود فيه أوزيريس إلى الظهور إلهاً حياً راكباً الزورق المقدس (نشمت) جالباً المسرة للشعب ، رامزين بذلك إلى يوم بعثهم فى المستقبل ...وهكذا تمتزج المسرحية والمهرجان مرة أخرى فى العبادة والطقوس الدينية. (١٨)

ويدل المتن الحجرى الذى نقشه (ايخرنفرت) على أن الرواية كانت ذات فصول ثمانية وهى كالتالى :

الفصل الأول : عن ذلك الإله الجنائزى القديم (آب – وات) وهو خارج فى موكب ليشتت أعداء أوزيريس ويفتح له الطريق.

وفى **الفصل الثانى** : يظهر أوزيريس نفسه فى قاربه ومعه نفر من الحجاج الذين كانوا يساعدون أوزيريس فى منع أعدائه من تعويق سير القارب ، ومن الملحوظ أن (ايخرنفرت) كاتب اللوحة مر دون أن يذكر شيئاً عن مقتل أوزيريس ، إذ كان هذا من المقدسات التى لا يعرض لها .

أما **الفصل الثالث** : فقد ذكر فيه تنظيم الموكب العظيم للإله ، وما فيه من جلال لا سيما عندما لاقى الإله حتفه .

وفى الفصل الرابع : يخرج تحوتى رب الحكمة ، وما من شك فى أنه مجد الجثمـــان ، وان لم يرد لذلك ذكر .

ويتضمن الفصل الخامس : الاحتفالات المقدسة التى يُعد الإله بها للتحنيط .

على حين أن الفصل السادس يشاهد فيه : الجمهور يسير فى زحام عظيم إلـــى المقـــام المقدس بالصحراء التى خلف العرابة المدفونة ، حيث يوارى جثمان ذلك الإله الراحل فى قبره.

أما عن الفصل الـــسابع : فما من شك فى أنه كان مشهداً رائعاً ، فعلى شـــاطئ " نديـــة " القريبة من العرابة المدفونة يُهزم أعداء أوزيريس ومعهم الإله " سيت " وأتباعه فى موقعة عظيمة على يد حور بن أوزيريس . ،

وفى الفصل الثامن : نشاهد أوزيريس وقد عاد إلى الحياة يدخل إلى معبد العرابة المدفونة فى موكب مظفر. "(١٩) ولا يفوتنا بالطبع أن (ايخرنفرت) لا يذكز إلا الأجزاء التى قام بتمثيلها من المسرحيـــة ، لأنه لا يمكننا الجزم أنه فى ذلك الوقت كان لا بد على كل فرد مشترك فى التمثيل أن يكون ملماً بجميع التفصيلات المتعلقة بالمسرحية ، وإننا نستطيع أن نؤكد أن هذه المسرحية التى مضى على تمثيلها أربعة آلاف من السنين تقدم لنا أقدم بيان مكتوب عن الإخراج المسرحى.

فى القرن الخامس قبل الميلاد زار [هيرودوت] مصر حيث كانت مصر يومئذ تحت حكم الفرس وعلى الرغم من ذلك فإن عادات أهلها وخصائصهم وتقاليدهم ومظاهر حياتهم ظلت باقية كما كانت لم يغير منها الاحتلال الفارسى إلا بمقدار .

يقول هيرودوت عن احتفال المصريين بعيد " إيزيس " فى مدينة "بوزيريس"(٢٠)" بعد تقديم الضحية يلطم الجميع ، نسوة ورجالاً ، وهم آلاف مؤلفة من البشر . وليس مـــن الورع أن أقول على من يلطمون (يقصد أوزيريس). وكل "الكاريون" الذين يسكنون مصر يبالغون أيضاً فى عمل ذلك لدرجة أنهم يقطعون جباههم بالمشارط ، ومن ذلك يتضح أنهم أجانب غير مصريين. " (٢١)

ثم ينتقل هيرودوت إلى مدينة أخرى ليصف لنا الاحتفال بعيد إيزيس وأوزيريس ..

" وذلك فى مدينة "بايريميس" وهى كانت أغلب الظن جزءاً من "تل الفرما" وذلك حـــسب رأى أحمد بدوى الذى قام بتحقيق أحاديث هيرودوت عن مصر . " (٢٢) وقد قال هردوت

فى وصف هذا الاحتفال " فأما فى "بايريميس" فيقربون الأضحيات ويؤدون الشعائر كما فى سائر الجهات . وعند ميل الشمس إلى الغروب تنصرف قلة من الكهنة إلى الاهتمام بتمثال الإله وتقف أكثريتهم مزودين بعصى من الخشب . بينما يحتشد عند مدخل المعبد وفى مواجهتهم جمع آخر من الرجال يربو عددهم على الألف ، يوفون بالنذور وبأيديهم عصى أيضاً . أما تمثال الإله – وقد وضع فى مقصورة صغيرة من الخشب المذهب – فينقل ليلة العيد إلى بناء آخر مقدس . وتجر الفئة القليلة التى كانت تركت حول التمثال محفة ذات أربع عجلات ، تحمل المقصورة والتمثال الذى بداخلها. وبينما يمنعهم من الدخول الكهنة الذين يقفون عند المدخل ، يتقدم الذين يوفون بالنذور لنجدة الإله ويضربونهم فيدافع هؤلاء عن أنفسهم . وعندئذ تنشب بينهم معركة حامية بالعصى ، فتشج رؤوس بل ويموت كثيرون – كما يخيل إلى – بسبب جراحهم .. ولو أن المصريين أكدوا لى أنه لا يموت منهم أحد . " (٢٣)

٣- موكب وفاء النيل :

لقد تصور الفراعنة أن النيل بحر من دموع إيزيس المراقة على أخيها وزوجها أوزيريس حتى يرتفع النهر مع الدمع المسكوب وقد مثل الفراعنة إله النيل بجسم رجل وأنثى معاً ، ويلاحظ أن له ثديين بارزين كثديى الأنثى وله حوض متسع كحوضها كذلك ، والثديين ينزل منهما الماء ، بينما ينبت من رأسه النباتات المختلفة .

وعن موكب وفاء النيل تذكر لنا بردية (هاريس) بيانات بالقربان الذى قدمه رمسيس الثالث حوالى القرن الثانى عشر قبل الميلاد ، وهو يشتمل على كميات كبيرة من أرغفة الخبز والكعك ، والبقر والماعز ، والفاكهة ، الحبوب والأزهار... الخ ، وفى نهاية القائمة ذكرت تماثيل (إله النيل) المصنوعة من الذهب والفضة واللازورد والملاكيت(٢٤) والنحاس والحديد والخشب ، وكذلك تماثيل لإله النيل من الحجر .
وكانت تنقل القرابين والتماثيل فى موكب مهيب ثم تلقى فى النيل مع الكتب المقدسة فى آن واحد .

وقد كان يعنى هذا أداء طقس زواج مقدس وينتج عنه خصوبة الفيضان ، فالذكر والأنثى هنا يشيران إلى عملية التزاوج والاقتران.

وقد ذكر الرحالة (ثيفنوت) فى كتابه "قصة رحلة إلى الشرق" نص هذه البردية (هاريس) (٢٥)

٤- عيد السد [اليوبيل]

" ويعد من أقدم الأعياد التى يعود أصلها إلى البدايات المبكرة تماماً فى التاريخ المصرى، والذى كان بعض الملوك يحتفلون به بعد إتمامهم ثلاثين عاماً من الجلوس على العرش ، ثم يكرر عقب ذلك كل ثلاث سنوات أخرى ، وبعض الملوك احتفلوا به رغم أنهم لم يحكموا هذه المدة على الإطلاق ، وربما احتسبوا عدد السنين المحددة لإقامة العيد من الوقت الذى أصبحوا فيه أولياء للعهد أو أمراء وارثين .
وكان الطابع الحقيقى لهذا العيد هو الإعادة الدورية لتمثيل توحيد مصر بغزو مصر السفلى الذى تم على يد الملك " مينا " ، ومنذئذ يمثل رمزياً بواسطة كل ملك عند اعتلائه للعرش . " (٢٦)

لقد كان الغرض الأساسى من إقامة عيد السد هو تدعيم وتجديد سلطان الفرعون وقواه. وكان عيد السد يحتفل به فى منف ، وفى عصر الرعامسة كان يجرى الاحتفال تحت مظلة الإله بتاح حيث تجتمع تماثيل الآلهة والإلهات مع كهنتهم من كل أنحاء مصر لكى يقدموا تهانيهم للملك فى عيد يوبيله ، وكانت تماثيل أو أعلام الآلهة الضيوف توضع فى صفين من المقاصير أو الهياكل فى فناء ، وكان هناك فناء أقيم خصيصاً بهذه المناسبة يحتوى على عرشين كبيرين للملك تحت مظلة مقامة على سطح مرتفع يوصل إليهما بواسطة درجين (يمثلان عرش الجنوب وعرش الشمال) وبناء آخر – وهو قصر مؤقت كان يحوى غرف الملابس حيث يرتدى الملك ملابسه ويقوم بتغييرها فى مختلف مراحل الاحتفال . (٢٧)

" وقد كان الفرعون يرتدى خلال هذا الاحتفال معطفاً قصيراً متميزاً عند تصدره لموكب الطواف لاستقبال تماثيل " الأبناء الملكيين " التى كانت تُحمل فوق محفة خاصة وفى داخل مقصورة الاحتفالات كان الفرعون يتقبل التهانى أولاً بصفته ملكاً للجنوب ، ثم بصفته ملكاً للشمال ، من كبار القوم وشعبى مصر العليا والسفلى . ثم يمضى وقتاً فى مشاهدة عرض لتقديم الضرائب والجزية التى يتم إحضارها لهذه المناسبة وخاصة قطعان الماشية. " (٢٨)

ويبدو أن هذا العيد يبدأ فى غرة الشهر الرابع من السنة وإن كانت مدته غير معروفة ، وكان الشخص الأول فيه هو الملك ، ولم تأخذ الملكة أى دور فى الاحتفال به . ويبدأ الملك فى مستهله بزيارة على قدميه فى صحبة موظفيه إلى الآلهة المحليين غامراً إياهم بالقرابين. (٢٩)

وفى حفل ثان يسير إلى العرش المزدوج، وأمامه علامة الإله " أبووات " الأسيوطى الذى يلعب دوراً هاماً فى الطقس الاحتفالى ، والذى كان اسمه حليفاً هاماً لملك "هيرالنوبوليس" فى قتاله لإقامة الوحدة السياسية الأولى لمصر ، ويجلس الملك بالتبادل على كل من العرشين ، وتقام مراسم تتويجه أولاً باعتباره ملك مصر العليا ثم ملك مصر السفلى ، ويلف بعد ذلك فى عباءة قصيرة حاملاً صولجاناً رمز السلطة الملكية ، وعندما يجلس على العرش يستقبل بوادر الخضوع التى يعبر عنها رعاياه بالبركات التى تهبه إياها الآلهة خلال شخوص كهنتهم ، بينما تستقبل الآلهة بدورهم القرابين . ويلى ذلك رقصة طقسية يبدو أنها تمثل القمة الدرامية للعيد ويخلع الملك نقبته ثم يرتدى نقبة قصيرة مثبت فيها من الخلف ذيل حيوان وعلى رأسه تاج الوجه القبلى وصولجان صغير وعصا راع فى يديه ، ثم يقوم بأربع مراحل طقسية قصيرة مقدماً للإله "أبووات" رموزه الملكية.

وفى المرحلة الختامية كانت توضع محفة أمام العرش يعتليها الملك ملفوفاً فى عباءة من مادة رقيقة للغاية ، ثم يُحمل فى موكب ضخم لزيارة هيكلى الإلهين "حورس وست".

وأخيراً يطلق الفرعون سهاماً نحو الجهات الأصلية الأربع ، مؤكداً بذلك هيمنته الكاملة على كل الكون . (٣٠)

ويمكن القول بأن "أعياد السد" كانت بمثابة حدث دينى وسياسى واجتماعى واقتصادى فى آن واحد خاصة عندما كان يتم الاحتفال بها احتفالاً حقيقياً ، " لأن الفراعنة الذين تأكدنا تماماً من سيرتهم ، أو أنهم قاموا فعلاً بالاحتفال "بيوبيلهم" هم فى الواقع قليلون جداً ، فقد لا يزيد عددهم عن عشرة ملوك . ويمكننا أن نذكر منهم : بيبى الأول، وبيبى الثانى ، وسنوسرت الأول ، وأمنمحات الثالث ، وتحتمس الثالث ، وأمنحتب الثالث ورمسيس الثانى ، ورمسيس الثالث .وبخلاف ذلك فإن العديد من الإشارات عن الاحتفال "بأعياد السد" لا تحيلنا إلا إلى حدث معزول من بين الطقوس الدينية ، بل هى غالباً أعياد

مختصة بالنذور. وفضلاً عن ذلك كان من المفروض أن يحتفل الفرعون "بأعياد السد" بعد وفاته من خلال ما توضحه عناصر أثاثه الجنائزى . ولذلك فإن المنشآت المقلدة التى (تم العثور) عليها داخل حرم هرم جسر المدرج ، كان الغرض منها تمكـين الملـك مـن الاحتفال بيوبيله فى العالم الآخر. "(٣١)

هكذا نجد أن بذور الدراما كانت موجودة فعلا بين المصريين القدماء كما كانت موجودة تماما عند الإغريق وعند الأوروبيين فى العصور الوسطى . وهكذا أيضا كان من السهل ومن الممكن قيام دراما فرعونية لو أراد المصريون الفراعنة ذلك . إذن ، لماذا لم تنبت هذه البذور ؟ ، ولماذا لم يتعهدها المصريون القدماء حتى تثمر دراما بدائية ثم تنضج كما فعل الإغريق ؟

إنه تساؤل يمكن الإجابة عليه إذا عرفنا الفرق بين طبيعة الأسطورة الإغريقية والأسطورة المصرية . (٣٢)

فالأسطورة الإغريقية ما هى إلا انعكاس لنظرة الإغريق إلى آلهتهم. فلقد رأى الإغريق فى آلهتهم ما رأوه فى أنفسهم ، وتخيلوا أنهم يسلكون نفس سلوك البشر ، بل وتخيلوهم فى صورة ناسوتية (أى بشرية) . كما أن الإغريق لم يأنفوا الاعتقاد فى أن عالم الآلهة وعالم البشر قد يختلطان معا عن طريق الزواج أو الصداقة أو أى وسيلة أخرى من وسائل الاختلاط .

إن تراث الإغريق التشكيلى يؤكد هذا القول ، فآلهة الإغريق تظهر دائما فى صورة البشر . من ناحية أخرى ، نجد أن الفراعنة قد تخيلوا آلهتهم وكأنهم ينتمون إلى عالم يختلف اختلافا تاما عن عالم البشر ، وليس هناك علاقة بين الآلهة والبشر على الإطلاق. ويؤكد ذلك القول التراث التشكيلى الفرعونى ، إذ نجد أن الفراعنة قد تخيلوا آلهتهم فى صور غير بشرية : أفعى ، كلب ، عجل ، .....الخ .

ولو كان لآلهة الفراعنة أن ينشئوا علاقة بعالم البشر فإن هذه العلاقة لا تعدو أن تكون بينهم وبين الملوك. لكنها لا يمكن أن تصل إلى أفراد الشعب البشر العاديين أو أفراد الشعب . (٣٣)

إن هذه النظرة المختلفة للآلهة عند كل من الإغريق والمصريين الفراعنة كان لها نتائجها الخطيرة ، فالإغريقى لم يكن يجد أى حرج فى نقد آلهته وتصرفاتها بينما وجد

المصرى حرجا كبيرا فى ذلك . (٣٤) فإذا أضفنا إلى ذلك فارقا آخر وهو أن الإغريق كانوا علمانيين أكثر من المصريين ، و لذلك كانت أخلاق آلهتهم ، فيها الكثير من سلوك البشر .. إذا أضفنا هذا الفارق لأصبح من الممكن الإجابة على السؤال الذى طرحناه فى بداية هذه الفقرة ، وهو لماذا لم تجد بذور الدراما الفرعونية الجو المناسب لكى تثمر ؟ .

إن الدراما تقوم على صراع بين طرفين متناقضين ، والكاتب الدرامى لابد أن يصور ذلك الصراع من خلال قصة أو أسطورة ، ولا بد له أيضا أن يعالج هذه القصة من وجهة نظره أومن وجهة نظر زملائه المواطنين . و لكن إيمان المصرى القديم بالحياة الأخرى و الآلهة كان إيمانا عميقا منعه من مجرد التفكير فى نقد تصرفاتها : لأنها ــ فى اعتقاده ــ لا تخضع للمقاييس البشرية . و لذلك أصبح من الصعب التعبير عن وجهة نظر الكاتب المسرحى المصرى القديم ، وبالتالى أصبح من الصعب ظهور الفن المسرحى . لهذا السبب لم يكن من السهل على الكاتب الفرعونى أن يتناولِ أسطورة أوزيريس أو أى أسطورة أخرى ويعالجها معالجة درامية. لأنه لم يكن يجرؤ على تناولها من وجهة نظره الخاصة، ولم يكن يستطيع أن يغير من تفاصيلها أو ينتقد تصرفات شخصياتها.

****

ظاهرة السامر الشعبى فى مصر فى عصر البطالمة

يذهب بعض الباحثين إلى أنه " فى خريف عام ٣٣٢ قبل الميلاد ، غزا مصر جيش من المقدونيين والإغريق ، عِدتّه أربعون ألف مقاتل . وكان (الإسكندر) ملك مقدونيا الحَدَث، على رأس ذلك الجيش . " (٣٥) وقد رحب المصريون بالاسكندر ترحيبهم بالمنقذ المحرر ، وما كاد يصل الاسكندر إلى منف حتى سارع إلى تقديم القرابين للآلهة الوطنية ، وتتويج نفسه فى معبد " فِتَاح" (بممفيس) على نهج الفراعنة القدماء ، لكى يظهر أمام المصريين فى ثوب ملك شرعى خليفة الفراعنة القدماء ، فيضمن إخلاص المصريين وخضوعهم له. (٣٦) غير أن الاسكندر بالرغم من توسله بالقرابين لآلهة مصر لم ينس أنه حامى الثقافة الهلينية . " فأقام فى "ممفيس" ملعباً رياضياً ، وأحيا حفلاً موسيقياً على النمط الأغريقى ، شهد مبارياته بعض من أشهر مشاهير الأغارقة من الموسيقيين والممثلين"(٣٧)

ولكن لنا أن نتساءل:

كيف اتفق أن يجد الاسكندر أولئك الفنانين فى ذات الوقت الذى طلبهم فيه ، وفى المكان الذى أعده لإقامة الزينة ، على بضعة أميال فى مصر العليا ؟ يقول لنا المؤرخ "تييس" " أنهم لا بد من أن يكونوا قد نُدبوا سلفاً وفى زمن سابق. "(٣٨)

وبعد أن فرغ الاسكندر من مهامه فى منف وضع أساس مدينة الإسكندرية ثم توجه إلى معبد آمون فى واحة سيوة ، فقد كان ذلك المعبد يتمتع بشهرة عالمية تضارع ما كان لأعظم معابد الوحى عند الإغريق وقد كان يستهدف من وراء زيارة ذلك المعبد النائى إثبات صلة نسبه بالآلهة أمام الرأى العام الدولى . والحصول على تأييد الإله آمون لمشروعاته التى كانت ترمى إلى بسط سيادته على العالم . (٣٩)

" وبعد وفاة الاسكندر كانت مصر من نصيب قائد فذ يدعى "بطليموس" وهو مؤسس أسرة البطالمة التى حكمت مصر من ٣٢٣ حتى علم ٣٠ ق.م. " (٤٠)

وكما عنى البطالمة بكسب ولاء المصريين وودهم عنوا أيضاً بكسب ولاء الإغريق ، فقد كان البطالمة مثل غيرهم من المقدونيين إغريقا فى كل نواحى حياتهم : فى ثقافتهم وديانتهم وإلى حد كبير فى أسمائهم ، بل أنهم ادعوا أنهم من سلالة الآلهة الإغريق، وقد كان طبيعياً أن يظهروا احترامهم للديانة الإغريقية ويعترفوا بها ديانة رسمية فى دولتهم . ورغم ما يكتنف إنشاء هذه العبادة من الغموض ، فإننا نستطيع أن نتبين تطورها كالتالى :

أما الخطوة الأولى فقد خطاها بطليموس الأول عندما جعل عبادة الاسكندر الأكبر ديناً إغريقيا رسمياً عاماً فى مصر ، له كاهن مقدونى أو إغريقي يتمتع بمكانة رفيعة ويعينه الملك كل عام وتؤرخ باسمه كافة الوثائق فى طول البلاد وعرضها ، سواء ما كان منها مكتوباً باللغة الإغريقية أم المصرية ، ولما كان بطليموس خليفة الاسكندر فى حكم مصر ، فقد أصبحت سلطته بعد تأليه الاسكندر مستمدة من مصدر إلهى، وبذلك حق له أن يتمتع بالسلطة الشاملة فى مملكته وفضلاً عن ذلك فان بطليموس قد وضع على هذا النحو سنة تأليه حاكم مصر بعد وفاته . ولم يعد اليوم سبيل إلى الشك فى أن بطليموس الثانى رفع نفسه وزوجه إلى مصاف الآلهة فى أثناء حياتهما وعُبد الاثنان معاً باسم الإلهين الأخوين (أدلفوى Adelphoi) وأقيم لهما معبد خاص فى الإسكندرية وقرنت عبادتهما

بعبادة الاسكندر الرسمية العامة فكان يشرف على طقوس العبادتين كاهن واحد أُصبح لقبه عندئذ " كاهن الاسكندر والإلهين الأخوين " (٤١)

التراجيديا اليونانية تدخل مصر :

من المَعروف أنه " حين عهد [بطليموس] إلى المهندس دينوقراطيس بناء مدينة الإسكندرية كان عصر الدراما الإغريقية المزدهر قد انتهى أو كاد ، فاسخيلوس توفى فى عام ٤٥٦ ق.م ، سوفوكليس ويوريبيدس ماتا فى عام ٤٠٦ ق.م " (٤٢) بيد أن الدراما الإغريقية " كانت لم تزل محببة إلى الشعب فى بلاد الإغريق ، وفى كل المدن (الإغريقية) الجديدة التى نشأت فى أثناء التوسع اليونانى ، بما فى ذلك مدينة الإسكندرية التى صارت عاصمة مصر ، وكانت المسارح الفخمة منتشرة فيها. "(٤٣)

يحدثنا جاك لندساى فى كتابه " أوقات الفراغ والاستمتاع فى مصر الرومانية " وأثناء دراسته لرقص الحياة والموت والروايات التمثيلية فيقول لنا أن أثينا ظلت الوطن الأساسى لفن التراجيديا حتى عام ٣٠٠ ق.م ولكن الإسكندرية التى كانت قد أنشأت عام ٣٣١ ق.م أخذت تنمو سريعاً حتى غدت عاصمة ثقافية كبرى ، بل لقد حلت محل أثينا(٤٤) . وقد كان المسرح بناء عاماً لا يمكن الاستغناء عنه فى المدن الإغريقية التى أنشئت فى مختلف أنحاء الشرقيين الأدنى والأوسط.

وفى الإسكندرية حدثت حركة إحياء – غير أصلية – للتراجيديا وكان ذلك على يد مجموعة من سبعة كتاب نعرفهم باسم البلاويين أشهرهم ليكوفرون(٤٥). " وقد قام هؤلاء الكتاب بجمع نصوص المسرحيات الكلاسيكية وضبطها ، وكان مرسوم قد صدر قبل ذلك بسنوات كثيرة يقضى بأنه ينبغى تقديم إحدى روايات اسخيلوس أو سوفوكليس أو يوربيدس مرة كل سنة فى أعياد ديونيسوس ذلك بالإضافة إلى التراجيديات الأحدث عمراً. "(٤٦).

وهكذا تم التداخل والمخالطة بين ثقافات الشرق والثقافة اليونانية فى ظل غروب فن المسرح الإغريقى نفسه .

" وحين تدهور فن الدراما الكلاسيكى الرفيع ، أُصبح (الرقص التراجيدى) هو الشكل أو الصيغة المناسبة للتعبير عن عالم تحطمت فيه صيغة حياة الحواضر التى كانت على

منوال أثينا . وشرع الراقص يقلد الشخصيات المختلفة وانفعالاتها فيمثل شخصية رجل فى حالة حب وآخر فى حالة غضب أو ثالث فى حالة حزن "(٤٧)

ونستطيع أن نقول أن المدن الإغريقية فى مصر شهدت نهايات فن التراجيديا وميلاد فن الميم أو الرقص الايمائى التراجيدى .

حضارة المصريين فى عهد البطالمة :

وتشير جميع القرائن إلى أن المصريين بوجه عام – الذين يعيشون خارج المدن الإغريقية – استمروا يعيشون كما كان يعيش أجدادهم من قبل ، محتفظين بعاداتهم وتقاليدهم ، يعبدون آلهتهم ، ويخضعون إلى حد كبير لقوانينهم الفرعونية . وكان المصريون يلتقون إما فى أندية جمعياتهم ، أو فى بيوت الأعيان كما هى الحال اليوم فى الريف ، أو فى المعابد ليستمعوا إلى قادتهم الروحيين ويعبروا لهم عن مظالمهم .

ولما كانت الأمية فاشية بين المصريين ، وكانت أعرق المدارس المصرية وأوسعها انتشاراً وأبعدها أثراً فى الناس هى المدارس الملحقة بالمعابد ، وكانت هذه المدارس هى المعاقل الحصينة للثقافة المصرية ، وكان رجال الدين الحراس الأوفياء على تراث الماضى فإننا نستطيع أن نوقن أن غالبية المصريين كانوا بعيدين حتى عن مظاهر الحضارة الإغريقية ، وأن مدارس المعابد قد أغلقت أبوابها دون الثقافة الإغريقية .ومع ذلك لا شك فى أن المصريين الذين شغلوا مناصب فى الحكومة قد اضطروا إلى تعلم اللغة الإغريقية لأنها أصبحت اللغة الرسمية للبلاد (٤٨). " وإزاء رغبة البطالمة الملحة فى أن يظهروا أمام المصريين فى ثوب الفراعنة الحقيقيين اعترفوا بالديانة المصرية ديناً رسمياً (حدث ذلك فى بادئ الأمر) ، وسمحوا للمصريين بحرية عبادة آلهتهم القديمة ولكى يثبتوا إجلالهم واحترامهم للديانة المصرية حذوا حذو الفراعنة فى تقديم القرابين للآلهة الوطنية ، ومنح المعابد هبات مالية وعقارية وكذلك حق حماية اللاجئين إليها ،

وإنشاء المعابد والهياكل أو إصلاحها وزخرفتها وتصوير أنفسهم على جدرانها وكذلك على النقود والأحجار الكريمة فى شكل آلهة مصرية . " (٤٩)

وبناء على هذا استمر تقديم الطقوس والاحتفالات الفرعونية القديمة داخل المعابد وخارجها مما أثر على التراجيديا داخل المدن الإغريقية.

ويذهب (جاك لندساى) إلى القول بأن عراقة الرقص الاعتقادى المتحرر من أيام الفراعنة ، قد أثرت فى نشوة الرقص التراجيدى . وهو يرى أن بعض وحدات الحركات الراقصة ومنها القفز إلى الوراء (سمرسولت) تحمل أثر التعبير عن استدارة أفق السماء (وهى نوت عند الفراعنة) واحتوائها للأرض (وهى جُب فى لغة قدماء المصريين). كما يذهب إلى أن بعض حركات الأكروبات أو المهارات الاستثنائية ومنها تكوير الجسم فى الاتجاهات العكسية ، إنما يذكرنا برموز مصرية عن احتواء الكون أو السماء لفراغ فيه قرص القمر أو قرص الشمس المستدير (٥٠) .

ولنذهب إلى كتاب " **الخوريجرافيا** " أول كتاب يؤلف فى تاريخ الثقافات الإنسانية عن علم التمثيل الصامت والرقص التعبيرى. إن مؤلف الكتاب هو " لوقيانوس الساموزى " تلقى تعليمه بمعابد مصر ،وفى بلده كرس نفسه لإصلاح التعليم ، وبدأ بالخوريجرافيا . وكأى دراسة لعلم الجانب النظرى فيه يتطلب ممارسة مستمرة للتطبيق، كان على لوقيانوس أن يضرب أمثلة ، فلم يجد خيراً من الدروس التى تلقاها بنفسه فى " بيت الحياة " (المدرسة والأكاديمية عند الفراعنة) .

ويقول المفكر الإغريقى فى الفصل الثالث والثلاثين الفقرة ٥٩:

" إن التمثيل الصامت ، أى الميم ، كما يمارسه المصريون يقوم بترجمة رمزية لأكثر الأشياء غموضاً فى الطبيعة ، كما يساعد على هتك أسرارها ، ويستخدمون فى ذلك الأساطير ، كأسطورة إيزيس وأسطورة أبيس " (٥١).

وعن موضوع التمثيليات يحدد لوقيانوس أنواعها فيقول :

"إن المحور الرئيسى لهذه الحركات الراقصة والتمثيلية هو تصوير مجموعات الكواكب ومجرات النجوم الثابتة والنجوم السيارة "(٥٢) . ثم يصف حركات ذلك الرقص التعبيرى فيقول:

" كانت حركات الرقص عند قدماء المصريين حركات تموجية لها سرعة انحدار الماء ودوران دوامات البرق واللهب فى الهواء ، كما كانوا يجسدون زهو الأسود ، وغضب الفهود ، وتمايل أغصان الأشجار إذ يداعبها النسيم " (٥٣)

نحن إذن ، أمام لوحات رقص وميم تسرد موضوعات . تارة تمثل حركة الفلك ، وتـــارة أخرى تمثل حركة الحيوانات الكاسرة ، كما كانت هناك لوحات ترتكـــز علـــى الحركات الناعمة وعلى الرشاقة وتصل إلى اكتساب مهارة الأكروبات.

****

مصر الرومانية

فى عام ٢٧ ق.م غير حاكم روما لقبه تغييراً مختاراً بعناية " فلم يعد يدعى أكتافيوس وإنما أصبح يدعى "أوغسطس" بمعنى المبجل ، واستمر بهذا اللقب إلى نهاية حكمه. وقد أطلق اسمه على الشهر الذى ضم فيه مصر عقب الحرب الأهلية ضد أنطونيوس وكليوباترة السابعة التى كانت آخر سلسلة الحكام البطالمة ، وقد كان ذلك في يوم النصف من أغسطس سنة ٣٠ ق.م. " (٥٤)

حكم "أوغسطس" روما واحداً وأربعين عاماً قام خلالها بإصلاحات دستورية واجتماعية متعددة فى المجتمع الرومانى ، محاولاً إعادة تنظيم هذا المجتمع ، وبالنسبة لمصر فإن المدى الذى وصلت إليه أعمال أغسطس فيها ما يزال محل دراسة العلماء وإن كان هناك – فيما يبدو – اتفاق على الأسس التالية :

- بالنسبة للفلاحين القاطنين فى قراهم استمروا فى حياتهم دون تغيير يذكر فيما عدا زيادة عبء الضرائب عليهم حيث كانت حكومة الاحتلال الرومانى أكثر كفاءة فى جمع الضرائب من الحكومات الضعيفة فى أواخر عهد البطالمة . وقد استمرت الحياة فى القرى كما كانت من قبل .

- لم تتغير نظرة المصريين إلى حاكمهم الأعلى البعيد ومدى تدخله فى حياتهم ، فقد نظروا إليه فى العصر الرومانى كما نظروا للملوك البطالمة من قبل بل والملوك الفرس أيضاً باعتبارهم أسراً جديدة من الفراعنة الغرباء . ومن ثم استمر بناء المعابد وزخرفتها على الطراز المصرى خلال القرون الثلاثة التى حكمها الرومان، ومُثّل الأباطرة الرومان على الجدران بالجلسة التقليدية للفراعنة ، تحيط بهم رموز الملكية المصرية كالتاج الفرعونى والخرطوش الذى يحمل داخله اسم الحاكم بالهيروغليفية ، ونصوص هيروغليفية إضافية تُكرر ألقاب الفرعون باعتباره ابناً لرع والمحبوب من بتاح وايزيس(٥٥)

إن مصر التى ضمها اكتافيوس كانت تضم داخلها ثلاث مدن إغريقية ، وهى حسب نشأتها :

" نوقراطيس (٥٦) فى دلتا النيل ، وكانت قد أنشئت بقرار من أحد فراعنة القرن السادس ق.م ، كعرفان بخدمات التجار والمرتزقة الإغريق ثم الإسكندرية الميناء الكبير التى أنشأها الاسكندر الأكبر فى عام ٣٣١ ق.م .

ثم بطوليمس التى أقيمت خلال الجيل التالى للاسكندر . وقد أُقيمت فى مصر العليا على بعد ما يقرب من ١٢٠ كيلو متراً إلى الشمال الغربى من طيبة عاصمة الفراعنة (بالقرب من أخميم) ، والمعروف أن بطوليمس أقامها أول حكام الأسرة الهلينستية الجديدة وسميت باسمه . " (٥٧)

وخلال العصر الرومانى أقيمت مدينة رابعة هى أنطينووبوليس (الشيخ عبادة) وقد أقامها الإمبراطور هادريان عندما زار مصر عام ١٣٠ م فى الموضع الذى غرق فيه خليله الوفى أنطينوؤس وذلك تخليداً لذكراه ، وكذلك لإقامة مركز جديد للحضارة الإغريقية فى مصر الوسطى التى كانت لا يوجد بها أى مدن إغريقية . (٥٨)

وبالرغم من بعض الاختلافات فإن المدن الأربع فى جوهرها كان لها نفس الهيكل التنظيمى فمثلاً نجد أن واحداً من أبرز العناصر وضوحاً فى المدن الأربع هو تقسيم مواطنيها إلى قبائل وأحياء وهو أحد السمات الباقية مُن دساتير المدن فى العصر الكلاسيكى . سمة أخرى نلاحظها فى المدن الإغريقية فى مصر وهى المحافظة بشدة على الجمنازيوم باعتباره ميراثا من المدن الإغريقية ، وتبعاً للنظام والأسلوب الكلاسيكى قام مواطنو المدن الإغريقية فى مصر بدورهم فى خدمة الجمنازيوم.

أما الرياضات الشعبية فقد كانت تتركز باضطراد فى حلقات المصارعة (الرومانية) التى انتشرت فى كل شرق البحر المتوسط ، وأصبحت المصارعة والملاكمة والجرى وسائر المسابقات الإغريقية التقليدية ميداناً يقبل عليه المحترفون .بينما تضاءل دور المواطن العادى فى الرياضات والألعاب حتى أصبح مجرد مشاهد لها كما كان الوضع فى روما . (٥٩)

اليهود :

لقد ظهر اليهود فى مصر (مرة أخرى) بعد الخروج الذى ذكرته التوراة على الأقل منذ القرن السادس ق.م ، وقد عثر على نحو مائة بردية و أوستراكا بالآرامية تعود

للقرنين الخامس والرابع تثبت لنا وجود استقرار يهودى عند الشلال الأول على النيل كان أفراده يحرسون الحدود الجنوبية لمصر لصالح الفرس فى ذلك الوقت.

وفيما بعد انتشرت الجاليات اليهودية فى مصر و ازدهرت ، فقد سمح لهم البطالمة بأن يعيشوا طبقاً لتعليمات دينهم . وعلى الرغم من أنهم استمروا فى حياتهم التقليدية فإن اليهود لم يكونوا بعيدين عن تأثيرات الحضارة الإغريقية خاصة فى الإسكندرية ، ففى العقود الأولى من القرن الأول الميلادى ألف فيلون – الذى كان أحد يهود الإسكندرية الأثرياء والذى تعمق فى الفلسفة الإغريقية – مجلدات باليونانية ، ما تزال تقرأ حتى اليوم ، شرح فيها كتابه المقدس لغير اليهود مستخدماً مصطلحات وتعبيرات تنتمى للتراث الهلينى :

وفى مقابل تأييد اليهود لأوغسطس فإنه أكد المزايا التى كانوا يتمتعون بها تحت حكم البطالمة والتى كان من بينها وجود مجلس شيوخ لهم فى نفس الوقت الذى حرم فيه الإغريق من مجلس شورى لهم . (٦٠)

المصريون :

إذا كنت تسكن مصر ولست رومانياً ولا مواطناً فى إحدى المدن الإغريقية الأربع كما أنك لست يهودياً إذن فأنت بالنسبة للحكومة الرومانية مصرى ، ولا يعنى شيئاً إن كنت قد انحدرت من ستة أو سبعة أجيال من طبقة العسكريين صاحبة الامتياز الوراثى والتى كانت قد أُقطعت مساحات من الأراضى أيام البطالمة . فقد انتهت هذه الوضعية المتميزة وانتهى معها الفخر بأن أسرتك لها أصل اغريقى أو مقدونى أو من كريت أو غيرها. فأنتم جميعاً الآن مصريون فى سجلات الحكومة . ويعبر المؤرخ ليفيوس عن هذه الحقيقة بكلمات أخرى قائلاً : "إن المقدونيين قد انحدروا إلى مستوى المصريين"(٦١) وهى عبارة تعتبر بغير شك صدى لحال الأمور فى ذلك الوقت، " وعادة عندما تجتمع كل هذه المجموعات من السكان سوياً فى طبقة سياسية أو وضعية واحدة أمام القضاء ، فسرعان ما يخلقون لأنفسهم تدرجهم الاجتماعى داخل هذه الطبقة. لقد كان المحك فى هذا هو مقدار التأغرق. ذلك لأن الزواج بين المصريين الوطنيين والمنحدرين من أصل اغريقى أصبح شائعاً خصوصاً فى الريف. "(٦٢)

إن نظرة واحدة لتلك القواعد الصارمة لا تترك شكاً فى أن الأساس الأول الذى وضعه أوغسطس ونفذه خلفاؤه لمدة قرنين من الزمان كان يمنع أى حركة من طبقة إلى طبقة أخرى ويحقق الحفاظ على طبقات السكان دون تغيير (٦٣)

وعلى الرغم من أنه فى عام ٢١٢ ميلادية أصدر الإمبراطور كراكلا قراره الشهير بمنح الجنسية الرومانية لكل سكان الإمبراطورية الرومانية فإن التركيب الاجتماعى فى مصر والعلاقات الطبقية والمحاذير تبين عدم وجود أى تعديلات جوهرية فى الطبقات ، ولكن هذا القرار كان له تأثيراً نفسى إلى حد كبير .

كان لا بد من هذا التمهيد السابق حتى نستطيع أن نرى بوضوح ما آلت إليه الشخصية المصرية التى كانت فى يوم ما فرعونية خالصة تحمل داخلها عادات وتقاليد ومعتقدات تمتد فى جذور التاريخ عدة آلاف من السنين .

فلو نظرنا إلى هذا المجتمع الطبقى الجديد الذى تكوَن فى مصر سوف نرى أن المواطن المصرى يجئ فى ذيل القائمة بعد الرومانى والاغريقى واليهودى . أى أن المواطن المصرى أصبح داخل مصر مواطناً من الدرجة الرابعة وبالتالى أصبح يتطلع دائماً إلىَ أن يرقى بدرجته مما ترتب عليه محاولة تقليد من هم أعلى منه درجة فاكتسب الكثير من الثقافات الوافدة وخاصة أن أرض مصر أصبحت تضم آلهة ثقافات ثلاث وهى المصرية الوطنية والإغريقية – التى دخلت مصر مع البطالمة – والرومانية.

عندما تناولنا دراسة ظاهرة السامر الشعبى فى مصر الفرعونية ــ قبل المخالطة الثقافية ــ وجدنا أن هذه الظاهرة تتمثل بوضوح فى تلك الاحتفالات الشعبية التى كانت تقام خارج قدس الأقداس بل وخارج المعبد ويشترك فى تأديتها عامة الشعب ، وأنها احتفالات تنبع من أصول دينية تجسد بشكل ما تلك الأساطير والمعتقدات المصرية القديمة ومن هذا المنطلق الدينى يجب أيضاً أن ندرس ظاهرة السامر الشعبى فى مصر الرومانية، ولهذا فلنحاول أولاً فى عجالة التعرف على ما آلت إليه المعتقدات الدينية فى مصر . ثم بعد ذلك ندرس ظاهرة السامر الشعبى فى ظل هذا الخليط من المعتقدات التى غيرت كثير من شكل الممارسات الدينية وبالتالى الاحتفالات الشعبية المتعلقة بتلك المناسبات والأعياد الدينية .

الثقافة الدينية فى مصر الرومانية

أصبحت مصر الرومانية تضم معابد وآلهة ثقافات ثلاث وهى المصرية الوطنية والإغريقية – التى أرست قواعدها بعد فترة تكيف دامت ثلاث قرون تحت رعاية البطالمة – والرومانية آلهة الوافدين الجدد . لقد اندمجت هذه الآلهة دون انقسام يذكر . صحيح أن آلهة الثقافات الثلاث احتفظت بسماتها المستقلة ولكنها فى الأغلب الأعم تحالفت للتوفيق بين المعتقدات المتعارضة. " فلو نظرنـــا إلى الحفائر التى تمت فى عشر السنوات التى سبقت الحرب العالمية الثانية مباشرة نعلم أن مدينة هرموبولس (٦٤) الـــتى كانت قائمة عام ١١٦ م ، كانت محاطة بســـور من اللبن ، وكانت حوائط النصف الشمالى منها وهو النطاق المقدس ، مفرطة فى سمكها ، وبلغ ارتفاعها حوالى ٢٥ متراً فكانت بحق معبداً محصناً . وفى مركز هذا النطاق المقدس يقوم معبد الإله "هرميس" الإله الذى حملت عاصمة الإقليم اسمه وهو الصورة المتأغرقة للإله المصرى "تحوت" (٦٥) ، وأقيم داخل معبد هرميس معبد لأوغسطس " (٦٦) وهو إله رومانى.

وفى بردية من القرن الثانى أو الثالث الميلادى نقرأ هذا الخطاب الذى كتبه العراف "ماركوس أوريليوس أبوللونيوس" : **(تحية إلى حامل سلة طقوس (قرية) هسميمس Hesmeimis ، من فضلك أذهب إلى (قرية) سنكيفا Sinkepha حيث معبد ديمتر Demeter لأداء التضحيات المألوفة من أجل أسيادنا الأباطرة ونصرهم ولارتفاع منسوب النيل وزيادة المحاصيل ومن أجل طقس ملائم وإلى اللقاء.)**

هنا نجد مزيجا متعددا : فالكاهن مواطن رومانى، ولكن العبادة ليـست لإلــه رومــانى. والآلهة تسمى بالاسم الإغريقى "ديمتر" الذى يعنى فى القرية المصرية إشــارة لإيــزيس. وفى معبدها كان يتم تقديم القرابين لعبادة الأباطرة (الرومان) الحاكمين ونهر النيل وآلهــة الطقس (٦٧) وقد أشار هيرودوت فى القرن الخامس ق.م إلى الربط بين الآلهة المــصرية والإغريقية حيث قال :

" يقول المصريون إن (أبــو للــون) و (أرتمــيس) همــا مــن ولــد (يونيــوس) و(إيزيس) وأن (ليتو) كانت مربيتهما ومنقذتهما. وفى اللغة المصرية، (أبو للــون) هــو (حورس) و(ديميتر) هى (إيزيس) و(أرتميس) هى (بوباسطيس). " (٦٨)

لم تكن القرى الصغيرة فقط مثل سنكيفا Sinkepha - حيث السكان قلة والموارد محدودة قاصرة عن بناء معابد منفصلة للآلهة المختلفة – هى فقط التى تقدم هذه الخدمة المتعددة، بل أن هذا التداخل الثقافى واضح أيضاً فى المعابد المخصصة للآلهة الإغريقية والرومانية فى عواصم المحافظات. وفى داخل مصر كان المواطنون الحضر ومقلدوهم من ساكنى عوّاصم المحافظات يتمسكون بعبادة آلهة البانثيون الإغريقى كمظهر يدل على أصولهم وعاداتهم الهلينية (٦٩) بيد أنهم كانوا يمثلون جزراً هلينية فى محيط من الثقافة الوطنية حاولوا الهروب من التأثر بها دون فائدة فبقيت الآلهة الأوليمبية كأسماء ولكنها توارت كحقيقة.

و مع أن حركات التوفيق العديدة التى جرت " كانت فى الأغلب الأعم إغريقية مصرية، ومع ذلك كان هناك أيضاً مزج بين آلهة ذات أصول شتى خاصة من منطقة الهلال الخصيب وآسيا الصغرى. فتم الربط بين أثينا Athena وتاؤريس Thoeris، وزيوس مع آمون، أما هرميس فتم الربط بينه وبين تحوت وحدث نفس الشىء مع الآخرين. ولكن معظم الآلهة تماثلوا مع أكثر من إله واحد. وقد اتخذ ذلك أشكالاً مختلفة فى الأماكن المختلفة. فعندما نجد القرويين ذوى الأسماء المصرية يطلقون على أنفسهم ألقاب كهنة هرميس وأفروديتى ندرك أن هذا مجرد إسقاط يستخدمون فيه المسميات الإغريقية التى كانت لغة الطبقات المتميزة لآلهتهم القومية. " (٧٠)

وقيل عن إحدى الحركات التوفيقية بين العقائد المصرية والإغريقية إنها " كانت أداة سياسية. فقد قام بطليموس الأول بتكوين لجنة من علماء الدين المصريين والإغريق من أجل ابتداع ديانة جديدة تكون رابطة ووئام بين المصريين والإغريق، وقد استقر رأى اللجنة على أن يكون محور الديانة الجديدة ثالوثاً يتألف من سيرابيس Serapis وزوجه إيزيس وابنها هاربوكراتس Harpocrates، ويتفق الجميع على أن إيزيس وهاربوكراتس كانا إلهين مصريين" (٧١) أما سيرابيس " ففيه دمج ذو معنى أسطورى لإله إغريقى وآخر مصرى، وقد انتشر فى مناطق متعددة، فتطابق مع زيوس Zeus فى مكان وتطابق فى مكان آخر مع إله النيل " (٧٢) (حابى Hapy) وهكذا...

" كما أن الإغريق فى مصر ومن انحدر من سلالتهم قد تقبلوا إله الشفاء الوطنى ايمحتب Imhotep (الذى اغرقوا اسمه فصار اموذيس Imouthes) كنظيــر لإلههــم اسكليبيوس. "(٧٣)

وأضاف قدوم الحكم الرومانى ثالوث الكابيتول (جوبتر وجوتو ومنيرفا) كما أضاف آلهة أخرى من إيطاليا للعناصر المصرية والهلينية الموجودة من قبل ولكن أوضح مظاهر الرعاية الدينية فى الولاية كانت الطقوس التى تقام لعبادة الإمبراطور الرومانى ، فلم تكن قاصرة فقط على الأباطرة الموتى المبجلين كما كان الحال فى روما ولكن شــملت أيــضاً الحاكم الحى على حسب عادة أهالى شرق البحر المتوسط التى كانت تنظر للحاكم باعتباره تجسيداً للإله. (٧٤)

على هذا الأساس السابق من المخالطة الثقافية والدينية يجب أن تكون نظرتنا إلى ظاهرة السامر الشعبى فى مصر الرومانية.

ظــاهـــــرة السامر الشعبى فى مصر الرومانية:

يجدر بنا أن نذكر أن معظم المدن الإغريقية الكبيرة التى تم إنشاؤها فى عصر البطالمــة كانت تحتوى على مبنى كبير للمسرح " فقــد كــشفت الحفــائر التــى أجريــت لمدينــة اوكسيرنخوس (٧٥) أنه كان يوجد بها مبنى مسرح يسع لما بين ثمانية واثنى عــشر ألــف متفرج " (٧٦) ذلك لأن الإغريق الذين كانوا يعيشون داخل المدن الإغريقية فــى مــصر استمروا يمارسون ألعابهم الرياضية التقليدية ومسابقاتهم الأدبية والموسيقية ومهرجانــاتهم المسرحية .

وفى برديات تم العثور عليها فى مدينة أوكسيرنخوس نقرأ تقارير عــن النفقــات التى أنفقتها المدينة على إحتفالات فى بضع إجازات. ففى مهرجان [ربما] كان لديونيسوس دفعت مكافآت لمناد ونافخ البوق وممثل هزلى (وهو رجل حسب المصطلح المستخدم يغنى ويرقص وربما كان هو كاتب النص أيضاً) . وبالنسبة لمهرجان أقــيم لــسيرابيس دفعــت مكافآت "لراقص مناسب" وزوج من الملاكمين ومدلكين وممثل هزلى ومنــاد، و"مــصمم رقصات"، وقارئ (لنصوص طقسية) وشاعر غنائى .

وعلى سبيل المثال هناك قوائم تذكر: ٤٩٦ دراخمة لممثل (تمثيل صامت) و ٨٤٨ لراوية قصائد ملحمية، ومبلغ بين المائة دراخمة والمائتين لراقص، ومبلغ غير معــروف

لموسيقيين ، ٧٦ دراخمة للرجال الذين حملوا الصور المقدسة لإله "النيل" والآلهة الأخرى في الموكب، وثماني دراخمات لمناد وأربع دراخمات لنافخ بوق.

وقد خلد أبناء عواصم المحافظات تقليدا هلينيا آخر بعودتهم أحياناً إلى مسرحهم، حيث احتفظوا بالمسرحيات الإغريقية الكلاسيكية حية (يوريبديس بالنسبة للتراجيديا وميناندر بالنسبة للكوميديا) (٧٧) ولكنهم استمتعوا أيضاً باكتشاف صور معاصرة من التأليف، ويبدو أن أحد الأمثلة الباقية من هذه النوعية الأخيرة هو فصل منوعات موسيقية أو مسرحية هزلية (فودفيل) تستمر حوالى عشر دقائق.

ولا يمكننا أن نحكم على أى مدى كان الإنتاج خصباً .. لكن لدينا جزء من تقرير- ذكرته إحدى البرديات- يسجل نفقات المسرح بستة آلاف دراخمة فى شهرين. (٧٨)

أما فنانو المسرح فى مصر الرومانية، أو كما كان يطلق عليهم فى ذلك الوقت الديونيسيون، إذ أصبحوا متميزين بما فيه الكفاية، كانوا يختارون لنقاباتهم المحلية أو الإقليمية وهذه النقابات كانت وحدات من الجمعية المقدسة للسفر حول العالم للمنتصرين فى الألعاب المقدسة والفنانون المتوجون بالتاج الذهبى، المكرسة (للإله) دنيسيوس وسيدنا (اسم الإمبراطور الحاكم) ويظهر اسم الجمعية فى أماكن مختلفة ولكن كانت رئاستها ومركز العبادة فى روما (٧٩). وتذكر ثلاث برديات من القرن الثالث احداها فى برلين والأخريان فى أكسفورد المزايا التى أغدقها بإسراف أوغسطس والأباطرة اللاحقون على أعضاء الجمعية فهدريان على سبيل المثال أصدر مرسوماً يؤكد على:

"المزايا التى منحت للجمعية ، وهى الحصانة الشخصية وأسبقية الجلوس (فى المسارح إلخ..) والإعفاء من الخدمة العسكرية والإعفاء من الإلزام بالأعمال العامة والإبقاء على كل ما يكسبونه من الألعاب والإنجازات الأخرى بدون ضرائب، والإعفاء من تقديم ضمانات تدل على إعفائهم من الضريبة المقررة للأضحيات العامة، والحق فى ألا يُجبر على إيواء أجانب أو يعتقل تحت أى دعاوى أخرى... أو أن يكون عرضة لتوقيع عقوبة الإعدام عليه" (٨٠)

مما سبق يتضح لنا الوجود القوى للمسرح الإغريقى فى مصر الرومانية سواء على مستوى المنشآت المسرحية أو على مستوى الممثلين والنصوص المسرحية ... هذا يؤكد أن ظاهرة السامر الشعبى المسرحية فى مصر الرومانية سوف لا تكون نقية بالقدر

الذى وجدناه فى مصر الفرعونية قبل المخالطة. فعلى المستوى غير الرسمى نرى أن القرن الرابع شهد تحول رجل المسرح إلى التمثيل الصامت (الميم) ذلك لأن المتلقى لم يعد الإغريقى وحده، ورجل المسرح يريد أن تسعى الجماهير لمشاهدة عروضه وذلك لسببين: أن هذا الشكل تقليدى متوارث فى مصر، ومازال موجوداً إلى الآن ، نلتقى به فى الموالد، وهو الصورة الأولى لما عرف فى إيطاليا وفرنسا باسم الكوميديا ديللارتى... وبديهى أن تكون اللغة هى السبب الثانى، فالإغريقى إذا قدم مسرحاً قائماً على الميم والبانتوميم فسوف يفهم المصريون ما يقدمه.

ورمز الميم هو المعبود (بيس) وقد ظهر فى حقل الثقافة المصرية مع احتكاك أسلافنا بالحبشة وبالسودان، و(بيس) مثل "توت" يعتبر مخترع القيثارة وواضع أسس الرقص والتمثيل الصامت. وهو يلعب دوراً فى الأساطير الفرعونية، خاصة أسطورة غضب حتحور ومحنتها الرهيبة عندما أراد والدها رع أن يهلك البشر لإلحادهم فأرسلها باعتبارها "عين رع" فى صورة أفعى، وما أن سفكت دماء من وقع عليهم العقاب حتى انتابتها أزمة وخز الضمير، فهربت إلى مكان مجهول ولم يعدها إلى رع سوى "بيس" بالتأثير عليها بقيثارته ذات الأوتار الذهبية.

و"بيس" يشير إلى طائفة الأقزام الرقصين الذين يجيء بهم رجال البلاط من إفريقيا، وخاصة من قبائل البيجمية، أو الداننج وربما الدنج حسب التسمية الفرعونية،وقد بقيت فى لغتنا المعاصرة لازمة الغناء النوبى والسودانى وشرق إفريقيا: "دنجى- دنجى" وهى لازمة استخدمها كموتيفة رئيسية باعث الغناء المصرى سيد درويش. (٨١)

وعندما نذهب إلى عيد "موكب إيزيس" فى مصر الرومانية يطالعنا وصف الشاعر والدرامى اللاتينى "أبوليوس" لهذا الموكب كما رآه بمدينة "سنتريس" (٨٢) حيث يقول:

" وهو عبارة عن موكب تشارك فيه فئة المهرجين لابسى الطراطير المماثلة لتاج فرعون، لكنها من البوص، وينضم إليهم فريق من فئات الشعب تنكر كل واحد منهم فى زى شخصية يتمنى أن يكونها، فالفلاح مثلاً يرتدى زى قائد الجيش، وعقيدة ذلك العصر أن من يجسد أمنيته بارتداء زى الشخصية وباتخاذ مسلكها، ستسمع السماء رغبته، وقد تتحقق. إلا أن أهمية النص هى إثبات وجود ممثلين يمارسون (الميم وأيضاً البانتوميم)،

وأنهم يشكلون عنصراً مهما من احتفال ينظمه ويقوده كهنة المعابد، ويبدأ بموكب يخـــرج فيه سكان البلد جميعاً.... وبعد أن يعبر كل فرد عن أمنية معينة، يرتدى زياً تنكرياً، فنرى موكباً فيه البعض قد وضع نجاد سيف وربط حزام جندى، والبعض الآخر قد تنكــر فـــى زى الصياد، بنطلون بمبوطى مرفوع وممسكاً بشباكه وأوتاده......

ويعدد أبوليوس الأنماط البشرية المختلفة ، حيث يختلط المصريون بذوى الأصول الإغريقية والرومانية ، ويبدأ نوع من الألعاب البهلوانية ، حتى إذا وصلوا إلى أقرب شاطئ للنيل ألقوا بالدمية الملعونة ، وانعقدت حلبة الرقص ، وبعدها يبدأ السمر : كل واحد من هذه الأنماط البشرية يؤدى أمام الجمهور دور الشخصية التى يتمنى أن يكونهـــــــا . " (٨٣)

نصوص الاستشهاد:

لقد وجدنا أنه من الضرورى ذكر هذه النصوص أولا لانتشارها الــسريع بـــين معظم السكان تعبيرا عما حاق بهم من ظلم على يد الرومان . وثانيا لطبيعة شكل كتابـــة هذه النصوص ، فهى أقرب إلى النصوص المسرحية منها إلى المقطوعات الأدبية .

كانت البداية فى الإسكندرية بعد أن اضطربت صدور أهلها بالمزيد من المظالم ، فلم يعد هناك من ينكر على روما تبوء المكانة الأولى فى منطقة البحر المتوسط كمركز ثقافى ، وبعد أن كانت الإسكندرية محط كل الأنظار تراجعت إلى المركز الثانى ، وممـــا زاد لهيب السخط اشتعالا حصول اليهود الذين كانوا يعيشون بين الاسكندريين خلال المائة العام الأولى من حكم الرومان على منح إمبراطورية حرم منها أهل الإسكندرية . وقد أدى السخط الذى غذته هذه الإهانات – سواء أكانت حقيقية أو وهمية – إلى صدور وتوزيـــع نسخ من الأدب السرى وصلنا منها اثنتا عشرة نبذة أو أكثر وهى تمثــل دلــيلا كافيـــا . وعندما بدأت هذه القصاصات تظهر فيما عثر عليه من أوراق البردى اكتسب هــذا الأدب الموجه سريعاً عنواناً أخاذاً وهو (أعمال الشهــداء الوثنيين). (٨٤)

وقد تم إسباغ الواقعية على مشاهد الاستشهاد. فكل منها يبدو وكأنه تسجيل حرفى لجلسة استماع يمثُل فيها فرد أو مجموعة صغيرة من أهل الإسكندرية أمام الإمبراطور للتعبير عن مطلب أو دفع اتهامات خطيرة عادة ما تكون متعلقة بالعيب فى الذات الملكية. وبدون استثناء نرى الأبطال الاسكندريين يعبرون عن تحديهم السافر واحتقارهم لحاكم

الإمبراطورية، أقوى شخص فى العالم.

وجدير بالذكر أنه "على الرغم من أن أبطال هذا الأدب كانوا جميعا اسكندريين، فإن البرديات التى تضم هذه النصوص وجدت فى الريف، وهو مؤشر على اتساع دائرة انتشارها وشعبيتها بين مدعى الثقافة الهيلينية فى العواصم الريفية والقرى " (٨٥)

النص الأول : ويرجع تاريخه إلى منتصف القرن الأول

" تم استدعاء مبعوثى الإسكندرية ولكن الإمبراطور أرجأ الاستماع إلى قضيتهم إلى الغد ...... وفى اليوم التالى ٦ بشنس ، يستمع كلوديوس قيصر إلى قضية ايزودوروس مدير معهد التربية (الجمانزيوم) بالإسكندرية ضد الملك أجريبا (ملك اليهود) وذلك بحدائق لوكوليا (بروما). وكان يجلس(مع الإمبراطور) عشرون من أعضاء مجلس الشيوخ وستة عشر من المستشارين ، كما حضر محاكمة ايزودوروس بعض سيدات البلاط ،

[بدأ ايزودوروس كلامه]

ايزودوروس : سيدى القيصر ، إننى اركع عند ركبتيك عسى أن تصغى لأنين مدينتى وطنى .

الإمبراطور : اننى أهبك هذا اليوم .

(هنا أبدى أعضاء مجلس الشيوخ موافقتهم)

كلوديوس قيصر : لقد تسببت فى موت أصدقاء لى يا ايزيدوروس .

ايزيدوروس : لقد أطعت الإمبراطور " كاليجولا " الذى كان بيده الأمر آنذاك . وأنت أيضا ما عليك إلا أن تخبرنى بمن تريد أن أوجه الاتهام وسوف أفعل ذلك

كلوديوس قيصر : هل أنت حقا ابن راقصة يا ايزيدوروس ؟

ايزيدوروس : اننى لست عبدا ولا ابن راقصة ولكنى مدير معهد التربية (الجمانزيوم) فى مدينة الإسكندرية ذائعة الصيت ، أما أنت فلست سوى ابن لقيط لسالومى اليهودية.

لامبون : **(وهو إسكندرى مخاطبا ايزيدوروس)**

ماذا عسانا أن نفعل سوى الانصياع لملك مجنون ؟

كلوديوس : على الذين أمرتهم [حكمت عليهم] سالفا بالإعدام ، ايزيدوروس ولامبون أن ينفذوا الأمر دون إبطاء [البقية مفقودة] " (٨٦)

النص الثانى : ويرجع تاريخه إلى حوالى عام ١٩٠ م فى عهد الإمبراطور كومودس .

" أثناء اقتياد أبيان **Appian** التفت ، فرأى هليودوروس فقال له :

أبيان : أليس بوسعك أن تقول شيئا يا هليودورس وأنت ترانى مدفوعا إلى ساحة الإعدام ؟

(يجيب هليودوروس قائلاً)

هليودوروس : إلى من يمكن أن نتحدث إذا لم نجد من يصغى ؟ اذهب يا ولدى والق حتفك . إن موتك شرف لأنة تضحية من أجل مدينتك وطنك الغالى لا تجزع......فإننى سألحق بك

(وهنا يستدعى الإمبراطور أبيان مرة أخرى ويقول له :)

الإمبراطور : أعتقد انك تعرف الآن إلى من تتحدث ؟

أبيـــــــان : أنا اعلم . فإننى أتحدث إلى طاغية .

الإمبراطور : كلا إنك تتحدث إلى حاكم .

أبيـــــــان : لا تقل هذا . أن ماركوس (أوريليوس) المؤله أباك ، كان خليقا بأن يكون إمبراطورا . تذكر أنة كان فى المقام الأول فليسوفا وثانيا أنه لم يكن يلهث وراء المال وثالثا أنة كان محبا للخير . إن ما بك هو نقائض هذه الخلال الطغيان والغدر والغلظة .

(هنا يأمر القيصر باقتياده إلى الإعدام وفى أثناء اقتياده يقول ابيان:)

ابيان : سيدى القيصر هب لى هذا المطلب الأخير.

الإمبراطور : ما هو ؟

ابيان : أصدر أمرك بأن يقتادونى إلى ساحة الإعدام لابساً علامات الشرف الخاصة بى.

الإمبراطور : لك ما طلبت.

(وهنا يأخذ ابيان عصابة الرأس ويضعها فوق رأسه، وينتعل حذاءه الأبيض ، ثم يصيح فى وسط روما قائلاً :)

ابيان : اهرعوا أيها الرومان حتى تروا منظرا لا يتكرر ، هاهو مدير معهد التربية ومبعوث مدينة الإسكندرية يقاد إلى الإعدام . " (٨٧)

كان لابد لى من التعرض لنصوص الاستشهاد لكى تتم لنا تغطية هذه الفترة التاريخية من حكم الرومان لمصر ...... وحتى نؤكد على ضياع ظاهرة السامر الشعبى النقية وسط كل هذه المؤثرات السابقة التى أشرنا إليها ، فلم يكن للشعب المصرى الحرية الكاملة فى ممارسة احتفالاته الشعبية التى تحتوى على الظواهر المسرحية وهو يعانى لمدة ثلاثة قرون من الاحتلال الإغريقى وستة قرون من الاحتلال الرومانى لمصر .

فى هذه الفترة حلت العادات والتقاليد والمعتقدات الإغريقية والرومانية محل العادات والتقاليد والمعتقدات الفرعونية ، أو تداخلت معها تداخلا قويا عمل على محو شخصيتها وانحسار تأثيرها .

****

مصر القبطية

لاشك فى إن معظم سكان مصر يجهلون المعنى الحقيقى لكلمة "قبط" التى أطلقت بعد الفتح الإسلامى للدلالة على سكان وادى النيل من المسيحيين . فهى مشتقة من الكلمة الإغريقية " أيجيبتيوس" ومعناها "مصرى" ويغلب على الظن أن هـذا اللفـظ الإغريقـى محرف عن الكلمة الهيروغليفية " حوكابتاح" وهى إحدى أسماء مدينة منف عاصمة مصر فى عهد الفراعنة .

وقد ظل القبط فى خلال القرون الأولى من عصور المـسيحية يتكلمـون اللغـة القبطية وهى اللغة المصرية القديمة فى آخر مرحلة من مراحل تطوراتها منذ أكثر مـن أربعةالآلف عام بعد أن استبدلت رموزها الصورية بأحرف يونانية مع الاستعانة بإضافـة سبعة أحرف من الحروف الديموطيقية لم يكن هناك ما يماثلها فى اللغة اليونانية (٨٨)

على أن الكلام باللغة القبطية أخذ فى الزوال على مر الزمن وخاصـة بعـد أن تغلغلت اللغة العربية فى البلاد وأخذت تحل محلها تدريجيا حتى أصبح استعمالها قاصـرا على ما يتعلق بالمراسم الكنسية من طقوس دينية وعظات .

ظهور الديانة المسيحية فى مصر :

لا نعرف إلا قليلا عن بدء دخول المسيحية إلى مـصر . ومـع ذلـك " تـشير الروايات المتواترة إلى أن القديس مرقص هو الذى أسس كنيسة الإسكندرية ، وأنـه أول من بشر بالإنجيل فى مصر ، وأنه يعتبر أول أسقف أقام بالإسكندرية ومات بها . ثم نقـل البنادقة رفاته فى القرن التاسع الميلادى إلى مدينتهم البندقية ، واعتبـره البنادقـة راعيـا لمدينتهم ، وأقاموا بها تذكاراً له، الكاتدرائية المعروفـة باسـمه " (٨٩) وظلـت الكنيـسة المصرية " تعتبر القديس مرقص الرسول هو أول بطاركتها منذ (٦١-٦٨م) " (٩٠)

إن الحبة التى بذرها القديس مرقص قد أنبتت ثمارها سريعا . " لقـد انتـشرت العقائد المسيحية ، ونهضت الكنائس المسيحية فى كافة أرجاء مـصر ، فغطـت الـدلتا وتناثرت بطول ضفتى النيل لمسافة لا تقل عن ألف ميل جنوبا فى اتجاه كنـائس أثيوبيـا الشقيقة – سواء فى صورة فردية أو فى تجمعات– حتى أن صمت الـصحراء خالطتـه

أصوات الترتيل والتهليل المتصاعدة من الكنائس التى بنيت فوق مواقـع تقدسـت بحيـاة وموت النساك القديسين " (٩١)

وليس لدينا أية معلومات يمكن الاستناد عليها عن كيفية انتـشار المـسيحية فـى القرنين الأول والثانى الميلاديين . " ولو أن " رينان **Renan** " يذكر أن المسيحية بـدأت تتأصل حوالى عام ١٨٠م قرب بداية ولاية " كومود" فى الإسكندرية وكان جل سكانها من اليونان وتحول سوادهم إلى الدين الجديد . أما بقية سكان مصر فقد أخذت تتحول إلى هذا الدين تدريجياً " (٩٣)

وفى حوالى منتصف القرن الثالث الميلادى كان يوجد على الأقل مطرانان فـى عاصمتين من عواصم المحافظات ، وبنهاية ذلك القرن كان فى أوكسيرنخوس كنيـستان مسيحيتان ضمن قائمة أماكن العبادة الكثيرة بها. إن أقدم قطع البردى التى تحتوى آيـات من الأناجيل والكتب المسيحية الأخرى التى عثر عليها فى مصر الوسطى والعليا تـؤرخ من حوالى ١٠٠ ميلادية أو بعد ذلك بقليل (٩٤)" على أن المسيحية فى عهد الإمبراطورية لم تظهر بشكل واضح إلا فى منتصف القرن الثالث عندما كثر اضطهاد أباطرة الرومـان الوثنيين وساموا المسيحيين سوء العذاب وخاصة فى عهد دقلديانوس عام٢٨٤م حتـى أن مسيحى مصر اعتبروا هذه السنة بدء تقويمهم . " (٩٥)

على أنه لا يمكن التحدث عن شئ يسمى الفن القبطى قبل القرن الخامس الميلادى إذ أن الفن المسيحى فى مصر حتى ذلك القـرن كان هو فـن الإسـكندرية "اليونـانى الرومانى ". (٩٦)

ظاهرة السامر الشعبى المسرحية فى مصر القبطية

أولاً : انبعاث الظاهرة المسرحية فى الطقوس الدينية القبطية :

لم تلبث الظاهرة المسرحية كسائر الظواهر الفنية الأخرى فى العصر الوسيط أن انبعثت على يد رجال الدين أنفسهم ، وهكذا يعيد التاريخ نفسه ، وقـديما كانـت طقـوس اوزيريس فى مصر الفرعونية ومن بعدة ديونيسيوس فى مصر اليونانية الرومانية مصدرا للتمثيليات فى العهود الوثنية

والدين لا يخلو من العنصر الدرامى لاتصاله بمصائر الإنسان ، فالإنسان تواجه نفسه على الدوام دراما من ثلاثة مناظر ، الأرض ومن فوقها السماء حتى أعلى عليين ، ومن تحتها الجحيم حتى أسفل سافلين فلا غرو إذا رأينا :-

١ - مراسم القداس الدينية فى الديانة المسيحية :

يذهب البعض الى أن مراسم القداس " فى العصر الوسيط المصدر الذى بعث على مدار السنين ذلك الفن التمثيلى القديم الذى حاربته الكنيسة بضعة قرون ، فإذا هى تشهد فى أحضانها مولده من جديد .

ذلك القداس - كما هو معلوم - من المراسم الأساسية فى الديانة المسيحية ، وهو لا يقام إلا فى الكنيسة أو ملحقاتها بعد تكريسها ومباركتها دينياً . ولا يصح إلا على مذبح خاص وبأدوات خاصة ، وبغير ذلك لا يكون صحيحاً عندهم . ومما لا نزاع فيه أن القداس الكاثوليكى من الطقوس التى تشتمل على عنصر درامى بما فيه من حركة تمثيلية إذ أن كل حركة يقوم بها القساوسة القائمون بالقداس تمثل معنى من المعانى الدينية ، وترمز إلى لحظة جوهرية فى حياة المسيح. " (٩٦) ولما كانت اللغة التى تستعملها الكنيسة القبطية فى القداس والصلوات ، هى اللغة القبطية التى يغيب فهمها عن عامة الشعب ، ويتزايد جهلهم بها عاما بعد عام ، فقد كان مما يغتبط له السامعون ذلك التناوب فى التراتيل بين النشيد الفردى والجماعى ، وبين الجماعتين أحدهما فى الطبقة العالية والأخرى فى القرار . " ولم يلبث هذا التناوب أن أعقبه دخول الحوار على القداس، فقد عمدت الكنيسة(الغربية) فى غضون القرن التاسع - حرصا على دفع الملل عن أبنائها الذين يشهدون القداس دون فهم لجهلهم لغته (اللاتينية) - إلى الاستطراد إلى إيراد مشهد قصير يسمونه **trope** على صورة سؤال وجواب وهو حوار مقتبس من الكتاب المقدس فى بعض مشاهده الشائقة . وكان القس القائم بالتلاوة يتلو السؤال والجواب جميعا ، إلى أن جاء ذلك اليوم الذى رؤى فيه أن الأجمل فى الأنظار والأوقع فى الأسماع أن يكون السائل غير المجيب ، فأصبح هناك بدلا من القس اثنان يتحاوران ، وربما أكثر فى بعض الأحيان . وبذلك تحقق وجود الحوار التمثيلى ، فأصبح النص تمثيلية وإن يكن فى أربعة سطور. " (٩٧)

وقد تجاوزت الكنيسة القبطية فى مصر ذلك بأن حولت لغة القداس إلى اللغة العربية حتى يفهمها أقباط مصر بعد أن أصبحت اللغة العربية هى السائدة بعد الفتح الإسلامى لمصر ، وقد أصبح استخدام اللغة القبطية قاصرا على الترانيم والألحان التى تغنى خلال الطقوس ، وبعص المفردات التى تتخلل القداس .

شرح جزء من قداس : القديس كيرلس (٩٨)

يبدأ الكاهن كما جاء فى قداس القديس باسيليوس إلى ما بعد قراءة أنجيل القداس ثم يقول صلاة الحجاب لأبينا القديس يوحنا المثلث الطوبى للآب سرا :

" يا خالق البرية كلها التى ترى والتى لا ترى .... آمين ." (٩٩)

(ثم يقدم صلاة الصلح للقديس يوحنا المثلث الطوبى جهرا وهى كالتالى)

" **يقول الكاهن** : يا إله المحبة ومعطى وحدانية القلب .... ، لكى نحب بعضنا بعضا كما أحببتنا أنت ....

يقول الشماس : (**مخاطبا الجميع**) صلوا من أجل السلام الكامل والمحبة والقبلة الطاهرة الرسولية .

يقول الشعب : يارب أرحم

نسألك يا سيدنا ، أنعم علينا نحن عبيدك ....، لكى نهرب من شبيه يهوذا الخائن إذ نعطى قبلة روحية ، وإذ صالحنا بعضنا بعضا بالطهارة مثل تلاميذك القديسين الرسل ......الخ

يقول الشماس : قبلوا بعضكم بعضا بقبلة مقدسة . " (١٠٠)

" يقبل الشعب بعضهم قبلة المصالحة كنتيجة لامتلاء القلب بالسلام ، وبالتالى لا يتقدم أحد للتناول وفى قلبه خصومة من أحد " (١٠١)

وعندما يقول الشماس " قبلوا بعضكم بعضا ..." يرفع الكاهن الابروسفارين (كلمة يونانية معناها تقدموا) (وهو غطاء الصينية) ، ويرفرفه بهزات فيحدث صوتاً وخاصاً إذا كان به جلاجل ومعنى ذلك رفع الحجر بعدما قام المسيح وهو مختوم وإعلان عن الزلزلة التى حدثت (١٠٢)

" **يقول الشعب** : عمانوئيل إلهنا فى وسطنا الآن بمجد أبيه والروح القدس ليباركنا كلنا............، نسجد لك أيها المسيح .

يقول الشماس : تقدموا على هذا الرسم ، قفوا برعدة ، وإلى الشرق انظروا " . (١٠٣)

(لحظة صمت)

يقول البابا شنودة الثالث : " اننا نبنى كنائسنا متجهة إلى الشرق . ونصلى ونحن متجهون إلى الشرق ، وشروق الشمس رمز للسيد المسيح ونوره ، وقد غـرس الله جنـة عدن شرقا وقد صار اتجاه الإنسان إلى الشرق، يرمز لتطلعه إلى الفردوس الذى حرمتـه منه الخطيئة. " (١٠٤)

" **يقول الشعب** : رحمة السلام ذبيحة التسبيح

يقول الكاهن : الرب مع جميعكم

يقول الشعب : ومع روحك

يقول الكاهن : ارفعوا قلوبكم

يقول الشعب : هى عند الرب

يقول الكاهن : فلنشكر الرب

يقول الشعب : مستحق وعادل " (١٠٥)

" **يرفع الكاهن يديه مستورتين بلفافتين على مثال السيرافيم الواقفين أمام الله يغطون أجسامهم بأجنحتهم من بهاء عظمة الله** ." (١٠٦)

" **يقول الكاهن** : مستحق وعادل ، مستحق وعادل ، مستحق وعادل ......، هذا الذى من قبلة نشكر ونقرب لك معه ....، هذه الذبيحة الناطقة ، وهذه الخدمة غير الدموية.

يرشم الكاهن درج البخور ، ويضع يد بخور فى المجمرة ، ثم يأخذها بيده يقول الكـاهن : هذه التى تقربها لك جميع الأمم....." (١٠٧)

ويقول عنه البابا شـنودة الثالث : " أول درس يتلقونـه من البخـور ، هو قول الرب (من أضاع حياته من أجلى يجدها) (انجيل متى ١٠:٣٩) ، ومثال ذلك حبة البخور التى تحترق وتحترق ، حتى تتحول إلى أعمدة معطرة مـن دخان ، إذ تكون قد قدمت ذاتها محرقة لله . ما أجمل أن يقدم الإنسـان ذاته محرقة الرب . والدرس الثانى فى البخور هو الصعود إلـى فـوق باستمرار ، وأنت إذا نظرت إلى البخور وتابعته ، لابد أن ترفع عينيـك

إلى فوق إلى السماء ويذكرنا أيضا بالضباب أو السحاب الذى كـان الله يظهر فيه "(١٠٨)

" ثم يرشم الكاهن بالمجمرة على القرابين من الشرق إلى الغرب، ومن الشمال إلى اليمـين وهو **يقول** : من مشارق الشمس إلى مغاربها ، ومن الشمال إلى الجنوب.

ثم يرفع البخور فوق الصينية والكأس ، وهو يقول :

الكاهـن : لأن أسمك عظيم يا رب فى جميع الأمم .... يقدم بخور لاسمك القدوس وهذا القربان

يقول الشماس : أيها الجلوس قفوا " (١٠٩)

(يقف الجميع)

" وهنا نقف بخوف ورعدة ووجوهنا إلى أسفل (كما تغطيها الملائكة) ونتـذكر الله المخوف الجالس على العرش الذى تسبحه الملائكة والقوات ونحن تراب ورماد خطـاه واقفين أمامه بغير استحقاق باكين على خطايانا . " (١١٠)

" **يقول الكاهن** لأنك أنت هو الذى فوق كل رئاسة وكل سلطان وكل قوة ..

يقول الشماس : إلى الشرق انظروا

(يفعلون)

يصرخ الكاهن ويقول : لان فى كل زمان يقدسك كل احد ، لكن مع كل من يقدسك، اقبل تقديسنا منا نحن أيضا يارب إذ نسبحك معهم قائلين :

يقول الشماس : فلننصت

يقول الشعب : قدوس ، قدوس ، قدوس رب الصباؤوت [السماوات والأرض] " (١١١)

أثناء ذلك يغسل الكاهن يديه احتراما وتوقيرا للأسرار المقدسة التى سيلمسها، ثم يـنفض يديه أمام الشعب كإنذار للجميع وخاصة المزمعين أن يتناولوا ، انه برىء من ذنبهم إذا تناولوا بدون استحقاق من غير علمه (١١٢)

ثم **يقول الكاهن** : " تنضح على بزوفاك فأطهر ، تغسلنى فأبيض أكثر من الثلج ، .. وأطوف بمذبحك يارب لكى اسمع صوت تسبيحك .

الكاهن يأخذ اللفافة التى على الكأس على يده اليمنى . وعنـدما يقـول الشعب : آجيوس (قدوس) يرشم الكاهن ثلاثة شـروم : الأول علـى

نفسه ، والثانى على الخدام ، والثالث على الشعب . الكـــاهن الــشريك يدور الهيكل بالمجرة ... إلى آخر القداس " (١١٣)

شرح طقس :"تقديم الحمل" حسب مفهوم الأقباط الأرثوذكس

(ويشير تقديم الحمل إلى مجيء العذراء إلى المغارة حاملا لتلد ابنها)

يقف الكاهن وبيده لفافة – صغيرة – فى الهيكل ووجهه للشعب وأمامه كاهن أخـــر أو شماس مقدم طبق الحمل وعن يمينه شماس حامل بيده اليمنى قارورة الخمر [عصير عنب نقى غير مسكر وغير مطبوخ بنار] وبالأخرى شمعة ، وعن يـــساره شـــماس يمسك بيده اليمنى دورقاً به ماء وبيده اليسرى شمعة ، ويكون الأربعة شكل صليب ، ويشير استخراج قربانة الحمل إلى ولادة المسيح ، والقربانة التى يختارها الكاهن تكون سليمة بلا عيب لأن ذبيحة العهد القديم أمر الرب أن تكون بلا عيـــب كـــذلك يـــسوع المسيح هو حمل بلا عيب . والأبارقة فى يد الشماس (الدم) هى رمز إلى الدم النازل من جنب المسيح لما طعن بالحربة وهو على الصليب . أثناء اختيـــار الحمـــل يقـــول الشعب كيرياليسون (يارب ارحم) ٤١ مرة إشارة إلى جلدات وآلام السيد المسيح.

- يرشم الكاهن الخبز (القربان) والخمر بالصليب ويختار قربانة الحمل ويمسح الحمل بلفافة نظيفة ويلفه فى أخرى من كتان إشارة إلى الاقمطة التى لفت بها العذراء الطفل يسوع ، وأيضا الكفن الذى لفه به يوسف الرامى (فأخذ يوســـف الجسد ولفه بكتان نقى) . (١١٤)
- يوضع الخبز فى الصينية كما وضعته العذراء فى المذود ، وبما أن المسيح هو الحمل المذبوح لأجل الإنسان منذ تأسيس العالم بالتالى كانت ولادته بدء دخوله فى طريق الصليب وان نفس الأشياء التى تذكرنا بحوادث ولادته هـــى أيـــضا تذكرنا بحوادث آلامه وموته ودفنه،فالمذبح يشير إلى الجلجثة التى صلب عليها المخلص ، والأغطية تشير إلى اللفائف التى كفن بها.
- يمسح الكاهن قربانة الحمل بالماء إشارة إلى تعميد المسيح من يوحنا المعمدان فى نهر الأردن ويصلى أثناءها ذاكرا ما يريد من الأسماء .....فكما أن السماء فتحت أثناء العماد فهذه فرصة للطلب أثناء فتح السماء .

- يلف الكاهن الحمل فى اللفافة ويرفعه على رأسه – وهو متجه نحو الشعب – ويمسك مع الحمل صليبا يميل إلى أسفل لنتذكر مخلصنا الحمل وهو حامل صليبه إلى الجلجثة على كتفه (فيكون معكوسا) ، يتم ذلك بكل إجلال ووقار ووفاء وخلفه الشماس حاملا القارورة إلى أعلى والشعب كله ساجد .
- يطوف الكاهن وخلفه الشماس حول المذبح كما طاف سمعان الشيخ بالطفل يسوع حول المذبح ، ودلالة على انتهاء عهد الرموز والنبوات وقدوم عهد النعمة والحق الذى بيسوع المسيح صارا ، وأيضا إشارة إلى دخول المسيح الهيكل بواسطة أبواه ليقدماه للرب وانه عتيد أن يقدم نفسه ذبيحة عن العالم كله وأيضا إشارة إلى رش دم ذبيحة المحرُقة حول المذبح .(١١٥)
- وهنا يرتل الشعب " هلليلويا هذا هو اليوم الذى صنعة الرب فلنفرح ونبتهج فيه " فيشعر الشعب بالفرح لأن الرب جاء ليخلصنا ويعطينا حياة النصرة كما أنتصر هو. (١١٦)
- يرشم الكاهن الخبز والخمر والماء ثلاث رشومات وهو يقول:"مبارك الله الأب ضابط الكل آمين" ، ويشير الكاهن بإصبعه عند أعلى القربانة ويقول:" مبارك ابنه الوحيد الجنس يسوع المسيح ربنا آمين " ....، ويشير بإصبعه عند أسفل القربانة ويقول : "مبارك الروح القدس المعزى آمين "......، ويشير عند الوسط ......وهكذا تم توضيح الظهور الالهى ، فالأب (إلى أعلى) فى السماء ينادى الابن فى نهر الأردن (إلى أسفل) والروح القدس مثل حمامة (فى الوسط) . ويجاوب الشماس فى كل مرة آمين.
- يبدأ الكاهن فى صلاة الشكر وهو يصب الخمر فى الكأس – والحمل فى الصينية موضوع – فالدم الكريم وهو مراق فى الكأس يذكرنا بدم المسيح النازل من جنبه على الصليب ، والحمل فى الصينية يذكرنا بدم المسيح فى القبر ملفوف بلفائف .

وبما أن خرج من جنب المخلص دم وماء كذلك بعد صب القارورة فى الكأس ، يملأ الشماس ثلثها بالماء ثم يصبه الكاهن فى الكأس ، والماء رمز المعمودية وهكذا صار الفداء مع المعمودية متلازمان وواحد فى المعنى والهدف .

- بعد صلاة الشكر يقول الكاهن صلاة منها " باركهما قدسهما ، طهرهما ، أنقلهما لكى يصير الخبز جسده المقدس والخمر دمه الكريم " ثم يغطيهما بلفائف ثم يضع عليهم الغطاء الكبير (الابروسفارين) رمـــز الحجـــر الكبير على باب القبر ثم يضع لفافـــــة مثلثة علية رمز الخـــتم علـــى الحجر ، ثم يسجد الجميع أمام المذبح ويقبلوه ثم يخرجوا خارج الهيكـــل من الجهة اليسرى كما رجع التلاميذ مع النسوة وتركـــوا المـــسيح فـــى القبــــــــر وهنـــــا يفضل تخفيف الإضاءة فى الهيكل لأن النهـــار قـــد عبر وحل المساء . (١١٧)

تمثيل القيامة المجيدة

- يدخل الكهنة والشمامسة داخل الهيكل ، ثم يقفل الباب ،وتطفأ جميع الأنـــوار – ويقف شماسان خارج الباب ، ويبتدئان بقولهما :
- أخرستوس آنيستى (المسيح قام) ثلاث مرات، وكل مرة يجاوبهما كبير الكهنة من الداخل إيسوس أنيستى (يسوع قام)
- ثم يقول الشماسان من الخارج (بالعربى) : "المسيح قـــام " ثـــلاث مـــرات ، فيجاوبهما كبير الكهنة فى كل مرة : " بالحقيقة قام ".
- وأخيرا يقول الشماسان: " افتحوا أيها الملوك أبوابكم ، وارتفعى أيتها الأبـــواب الدهرية " مرتين ، ولا يجاوبهما كبير الكهنة بشىء .
- وفى المرة الثالثة يقولان " افتحوا أيها الملوك أبوابكم ، وارتفعى أيتها الأبواب الدهرية ليدخل ملك المجد ، فيسألهما كبير الكهنة من الداخل بقوله: من هـــو ملك المجد ؟ فيجيبانه بقولهما : الرب العزيز القوى الجبار القاهر فى الحروب هو ملك المجد (١١٨) ويقرعان باب الهيكل ، ويفتح الباب ، وتضاء الأنوار.
- بعد تمثيل القيامة المجيد وفتح الأبواب ، يطوف الكهنة والشمامـــسة الهيكـــل ثلاثة مرات حاملين أيقونة القيامة والصلبان والمجـــامر والـــشموع – كـــذلك الكنيسة ثلاث مرات – ثم يصعدون إلى الهيكل ويدورون حوله مرة واحـــدة وهم يرتلون " اخرستوس آنيستى"(١١٩) .

و جدير بالذكر أن هذه الطقوس الدينية القبطية التى أوردناها سابقا و إن كانت تحمل فى داخلها ظاهرة مسرحية إلا أننا لا نستطيع اعتبارها سامرا شعبيا ذلك لأنها تعتمد على نصوص دينية محفوظة ، والحوار بها ليس تلقائيا و لا يخضع للارتجال .

ثانيا : ظاهرة السامر الشعبى المرتبطة بالأعياد الدينية القبطية الشعبية

تظهر ظاهرة السامر الشعبى بوضوح خلال الاحتفالات القبطية الشعبية المتعلقة بالأعياد الدينية .

١ – عيد النيروز :

ويقول عنه المقريزى فى خططه " أنه أول السنة القبطية بمصر وهو أول يوم من توت وسنتهم فيه إشعال النيران والتراش بالماء وكان من مراسم لهو المصريين قديما وحديثا .. والنيروز فى اللسان السريانى العيد "(١٢٠) . قال الحافظ أبو القاسم على بن عساكر فى تاريخ دمشق عن ابن عباس رضى الله عنهما قال: " إن فرعون لما قال للملأ من قومه إن هذا الساحر عليم قالوا له ابعث إلى السحرة فقال فرعون لموسى يا موسى اجعل بيننا وبينك موعدا لا تخلفه نحن ولا أنت " **قَالَ مَوعِدُكُم يَوْمُ الزينَةِ وأن يُحشَرَ النَّاسُ ضُحَى** (١٢١) قال ووافق ذلك يوم السبت فى أول يوم السنة وهو يوم النيروز"(١٢٢)

وقد اختلفت الآراء فى يوم الزينة ، " فقيل هو يوم عيد كان لهم يتزينون ويجتمعون فيه ، قال قتادة والسرى وغيرهما ، وقال سعيد بن المسيب : يوم سوق كان لهم يتزينون فيها . وقال الضحاك : يوم السبت . وقيل يوم النيروز ، ذكره الثعلبى وقيل : يوم يكسر فيه الخليج ، وذلك أنهم كانوا يخرجون فيه يتفرجون ويتنزهون " (١٢٣)

وقد قال القاضى الفاضل : " فى متجددات سنة أربع وثمانين وخمسمائة يوم الثلاثاء

رابع عشر رجب يوم النيروز القبطى وهو مستهل توت وتوت أول سنتهم وقد كان بمصر فى الأيام الماضية والدولة الخالية [يعنى دولة الخلفاء الفاطميين] من مراسم بطالاتهم ومواقيت ضلالاتهم فكانت المنكرات ظاهرة فيه والفواحش صريحة فيه ويركب فيه أمير موسوم بأمير النيروز ومعه جمع كثير ويتسلط على الناس فى طلب رسم رتبة ويرسم على دور الأكابر بالجمل الكبار ويكتب مناشير ويندب مرسمين كل ذلك يخرج مخرج الطير ويقنع بالميسور من الهبات . " (١٢٤)

١-عيد الغطاس :

وموعده فى الحادى عشر من شهر " طوبة " (الثامن عشر أو التاسع عشر من يناير) تخليداً لذكرى عماد المسيح . ويقول عنة ادوارد لين عام ١٨٣٣ م :

" يقيم كافة الأقباط بمناسبة ليلة الغطاس احتفالا فريداً ، بيد أن هذا الاحتفال لا يشمل اليوم سوى القلة القليلة منهم المقيمين فى العاصمة بعكس الأقباط فى سائر المناطق الأخرى ويقتصر الاحتفال بالغطاس على الرجال . ويبادر الرجال احتفالا بعماد المسيح – صغارا وكبارا – إلى الغطس فى الماء .... ويتوفر في بعض الكنائس حوض كبير مخصص لمثل هذه المناسبة ويقوم الكاهن بمباركة الماء أولاً ، والعادة الشائعة بين الأقباط الاحتفال بهذه المناسبة فى النهر وسكب بعض الماء المقدس من الكنيسة فيه قبل الغطس (ويعتبرون هذه الطريقة الاحتفالية تسلية أكثر منها طقساً دينياً) .. وكانت الصلوات ترفع فى الكنائس عشية الاحتفال : فيبارك الكاهن الماء فى جرن المعمودية ثم يطوى فوطة ويبلل طرف منديل بالماء المقدس ويمسح (أو بالأحرى يلمس) به أقدام كل المصلين المحتشدين (تمثيلاً) لذكرى غسل المسيح أرجل الحواريين . " (١٢٥)

أما الملكانيون فإنهم كانوا يحتفلون بتكريس الغطاس بطريقة مختلفة إلى حد ما ، "حيث تجرى مباركة صليب صغير ملفوف بأوراق الزيتون أو غيرها من الأشجار المؤرقة ، ويلقى به فى نهر أو غير ذلك من المياه الجارية بعد إجراء صلوات القداس على الماء بمعرفة الأسقف . ويلبس الأسقف ورجال الاكليروس ملابس الخدمة ويسيرون إلى ضفة النهر وخلفهم جموع الناس وعندما يلقى الصليب فى الماء ، يندفع عدد من الناس لغمر أنفسهم فى النهر ، ويدور صراع للحصول على الصليب ، لأنهم يؤمنون بأن من يحصل علي هذا الصليب ينال البركة طوال العام المقبل ، وتوجد فى بور سعيد كنيسة ملكانية يؤمها أتباع هذا المذهب ،(وقد شاهد بتلر إجراء هذا الاحتفال عام ١٨٨٤م) على رصيف الميناء لعدم توفر مصدر للماء العذب . " (١٢٦)

وتعود هذه العادة بالاحتفال بعيد الغطاس إلى أقدم العصور المسيحية. " ويقال أن المسيحيين الأوائل الذين كانوا يعيشون بالقرب من نهر الأردن كانوا يحيون هذا العيد بالاستحمام فى نهر الأردن، ويتزاحمون حول المكان الذى قيل أن السيد المسيح قد تعمد

فيه . كذلك كان من واجبات الحاج القبطى عند زيارته لبيت المقدس ، أن يستحم فى نهر الأردن . " (١٢٧)

٣ – عيد : أحد الشعانين :

وهو من الأعياد ذات الأثر الشعبى البهيج ، " ويطلق علية "أحد السعف " وهو الأحد السابق لأحد القيامة . وفية يحتفل الشعب بذكرى دخول المسيح إلى أورشليم راكبا على جحش ، ذلك الاستقبال الاحتفالى الذى رفع الشعب فيه سعف النخيل وأغصان الزيتون

ويكرر الأقباط هذه الذكرى بحمل سعف النخيل وأغصان الزيتون إلى الكنائس لحضور قداس العيد .وعادة تحية القادمين بالسعف كانت معروفة فى مصر الفرعونية أيضا" (١٢٨).

ويمسك الحاضرون داخل الكنيسة فى أيديهم " عروسة أحد السعف " وهى تصنع من سعف النخيل على هيئة الصليب ، وعند رفعها أثناء الطقوس الدينية يتبارك بها جميع الحاضرين ، ويبارك العروسة أحد القسس وذلك برش الماء المقدس على الذين يمسكون بها فتحدث لهم البركة (١٢٩). و جدير بالذكر أن معظم هذه الاحتفالات الشعبية قد توقفت الآن .

ثالثا :البحث عن ظاهرة السامر الشعبى فى الموالد القبطية

يوجد تشابه كبير بين المعتقدات الإسلامية ، والمعتقدات المسيحية ، بالنسبة للأولياء والقديسين ، والكرامات والمعجزات التى تنسب لكل فريق . إن مظاهر التقديس والاحتفالات الدينية تضرب بجذورها فى الإرث الحضارى المصرى القديم لكل من الأقباط والمسلمين . " وتنحصر مرتبة " القداسة " لدى الكنيسة المصرية فى الشهداء والرهبان ، والسلطة الدينية المركزية للأقباط ، الممثلة فى بابا الاسكندرية وبطريرك الكرازة المرقسية ، له وحده حق التصديق على إعلان القديسين الجدد ، وتوجد قاعدة لها استثناء واحد فقط فيما يخص البابوات ، وهى أن القديس لا يدرج فى قائمة القديسين (السينكساريوم) إلا بعد مضى خمسين عاماً من تاريخ انتقاله إلى " الأمجاد السماوية " فإذا تم تصديق البابا على قداسته ، طبقاً للقواعد الثابتة ، يعلن ذلك بين جماهير الأقباط فى جميع أنحاء البلاد ، وتوضع رفاته بإحدى الكنائس ، حتى يمكن للمؤمنين المسح بأيديهم

على صندوق الرفات فينالون البركة المنشودة " (١٣٠) وكلما أشتهر قديس أو شـــهيد فـــى منطقة أو مدينة ، يتوافد على كنيسة تلك المدينة جموع كثيرة من الأقباط للاحتفال بذكراه " وقد عرفت أعياد القديسين المزدحمة هذه فى العصر العربى قياساً بلسم الموالـــد .وهـــو أسم لا ينطبق على الواقع . لأن الاحتفال غالباً يكون بذكرى استشهاد أو موت القديس ، وهو اليوم الذى أتم فيه البطل جهاده ، ولا يهم الكنيسة يوم الولادة فإنـــه يـــوم لا يقتـــرن بشيء من البطولة أو الأعجاز . وقد بدأت مثل هذه الاحتفالات أصلاً على أساس تكـــريم القديس برفع الصلوات وإقامة القداسات وقراءة سيرته بالتفصيل للتشبه بقدوته الصالحة ثم بتقديم النذور من شموع وبخور.... إلى جانب نحر الذبائح لإطعام الفقراء والمحتـــاجين ، ثم انحرفت هذه الاحتفالات عن طبيعتها الدينية البسيطة إلى مظاهر مادية تجارية " (١٣١) تهدف إلى التسلية والمرح بأشكال مختلفة قد تكون مبتدعة أو مأخوذة من الماضى ، ولهذا ظهرت مواكب خاصة بالقديسين " وتحاول الجماعات المسيحية فى موالد القديسين القيـــام ببعض المشاهد الخاصة التى تختلف عن مواكب المسلمين ، وهذه عبارة عن جماعـــات تنشد بعض التراتيل الدينية تسير فى الشوارع المحيطة بكنيسة القديس إلى أن تصل إلـــى مدخل الكنيسة ثم تتجه إلى صورة القديس وهى مستمرة فى ترتيلها . كما يقام أيضا فـــى هذه المناسبة مواكب خاصة بالأطفال الذين يتم تعميدهم وهم يرتدون الملابـــس البيـــضاء ذات الصلبان المشغولة، ويحمل الأطفال الذين يسيرون بهم فى الشوارع المهمـــة وســـط جماعة من الأقارب وبعض رجال الدين المسيحى بالإضافة إلى فرقة موســـيقية تـــستخدم بعض الآلات الموسيقية الشعبية وبعض الآلات النحاسية. " (١٣٢)

موكب عيد الشهيد: (من الأعياد القبطية القديمة)

إن ارتباط المصريين بالنيل فى جميع العصور أمـــر متفـــق عليـــه ، ويحـــدثنا المقريزى فى خططه عن عيد الشهيد فيقول : " ومما كان يعمل بمصر عيد الشهيد وهـــو اليوم الثامن من بشنس أحد شهور القبط ، ويزعمون أن النيل بمصر لا يزيد فى كل ســـنة حتى يلقى النصارى فيه تابوتا من خشب فيه إصبع من أصابع أسلافهم الموتى ، ويكـــون ذلك اليوم عيدا ترحل إليه النصارى من جميع القرى ويركبون فيه الخيل ويلعبون عليها ، ويخرج عامة أهل القاهرة ومصر على اختلاف طبقاتهم فى موكب عظيم الشأن وينصبون الخيم على شطوط النيل وفى الجزائر ولا يبقى مغن ولا مغنية ولا صاحب لهـــو ولا رب

ملعوب ...إلا ويخرج لهذا العيد فيجتمع عالم عظيم لا يحصيهم إلا خالقهم ....وكان اجتماع الناس لعيد الشهيد دائما ناحية شبرا من ضواحى القاهرة " (١٣٣) ، حيث يوجد بها دير قديم باسم الشهيد (أنبا يحنس) وبه صندوق صغير من الخشب وداخله إصبع الشهيد – يحملونه فى موكب إلى شاطئ النيل – ثم يخرجون الإصبع من الصندوق ويغسل فى النهر وهنا إلتفاتة إلى أوزيريس نفسه، وسميت شبرا الخيمة أو الخيام اشارة إلى ما كان بها من خيام منصوبة على شاطئ النيل أثناء هذا الاحتفال. (١٣٤)

"وقد أبطل الاحتفال بعيد الشهيد فى عام ٧٠٣ هـ ولمدة ست وثلاثون عاماً، ثم عاد عام ٧٣٨هـ ثم أبطل ثانية ثم أحْرق التابوت الملك الصالح بن محمد بن قلاوون عام ٧٥٥هـ . " (١٣٥)

الميمر:

من العادات العائلية القديمة فى الصعيد، الأمسيات التى يسمونها "الميمر"، والميمر معناه السيرة. فإذا كان على عائلة نذر ما لأحد القديسين، أو مناسبة فرح وشكر لشفاء مريض أو توفيق شخص فى تجارته أو عمله أو الخروج من ضيقة أو شر محيط، احتفلت العائلة بدعوة الجيران والأقارب والفقراء ومرتلى الألحان الكنسية إلى سهرة يجلسون فيها فى حلقة يتوسطها من يقرأ سيرة (ميمر) أحد القديسين. وكلما وصلوا إلى فصل جديد فى السيرة أو نقطة بطولة، يتوقفون عن القراءة ويأخذون فى ترتيل المدايح الشعبية فى تهليل وبهجة. ويتبارى مرتلو الألحان فى ارتجال مقطوعات شعرية يسمونها "الأرباع" (أى أربعة أبيات) " (١٣٦)، وتدور معانى هذه القصائد حول المناسبة التى يحتفلون بها. وتدخل فيها ألفاظ أو أبيات باللغة القبطية لأن القصائد كانت تلقى قديما باللغة القبطية. ويدخل فيها أيضا تفسير للكتاب المقدس وحض على الفضيلة. وكلما أعجب الحاضرون بقطعة يجزلون العطاء (النقوط) على المرتل (وهو غالبا ضرير) وهكذا يقضون سهرتهم ،وهذه الاجتماعات تعتبر فى نفس الوقت وسيلة من وسائل الترفيه الشعبى الروحى. (١٣٧) "ومن أشهر القصص الشعرية التى كانت تقدم، قصة أرشيليدس الراهب الذى رفض مقابلة أمه وفاء لنذر قطعه على نفسه ألا يرى امرأة. وهى قصيدة طويلة جدا على شكل حوار تظهر فيه براعة التمثيل وقوة التأثير، والقصيدة تمس ناحية حساسة من المشاعر الإنسانية. " (١٣٨)

إذن أين تكمن ظاهرة السامر الشعبى المسرحية فى مصر القبطية؟

للإجابة على هذا السؤال يجب أن نعود إلى ظاهرة السامر الشعبى فى مصر الفرعونية التى ظهرت فى المواكب والاحتفالات الشعبية الدينية مثال موكب الإله آمون وموكب إيزيس وأوزيريس وموكب وفاء النيل وعيد السد. وجميعها تحكى عن طريق التجسيد قصص الآلهة وعلاقتها بالبشر، سواء تمت هذه الاحتفالات المسرحية داخل المعبد بواسطة الكهنة مع مشاركة محدودة من الشعب، أو خرجت إلى خارج المعبد على يد (ايخرنفرت) فتعاظم دور الشعب فيها.

إن فكرة تقريب الدين إلى الشعب عن طريق التمثيل ظهرت بقوة فى مصر الفرعونية ثم اختفت فى ظل تداخل الثقافة الإغريقية والرومانية لتعود مرة ثانية فى مصر القبطية داخل الكنيسة بل و خرجت منها. "وكلمة كنيسة معناها جماعة، أى "جماعة المؤمنين". ويطلق هذا الاسم اصطلاحاً أيضاً على المكان الذى يجتمع فيه المسيحيون مهما كان هذا المكان. ففى فجر المسيحية، قبل أن تبنى الكنائس والكاتدرائيات، كان يطلق اسم الكنيسة على البيوت التى يجتمع فيها الشعب للعبادة والصلاة. " (١٣٩) فالكنيسة فى مصر القبطية أخذت مكان المعبد الفرعونى، ولعبت نفس الدور الذى كان يلعبه بنفس المفردات: (مكان محدد – كاهن – طقس – شعب) والشعب هنا متفرج ومشارك أيضا، والطقس هو تجسد حى ولو بالرمز لأحداث دينية متعلقة بفداء وعذاب السيد المسيح.

إن هذه الطريقة فى العبادة المتمثلة فى القداس والصلوات التى تجسد تقديم الحمل وصلب السيد المسيح والدفن ثم القيامة تم ابتداعها خصيصاً من أجل جذب انتباه الحاضرين فلا تصبح الصلاة مجرد الاستماع إلى كلمات وأدعية فقط، ولكن فرجة ومعايشة تدخل على النفس الخشوع الممزوج بالبهجة والمتعة، ولهذا فلا غرابة فى أننا نجد كتاب (الخولاجى المقدس) الذى يحتوى على القداسات الإلهية التى تلتزم بها بطريركية الأقباط الأرثوذكس فى مصر، يضم الكثير من المشاهد المسرحية الرمزية، بل أن هناك فى ص ٢٩٢ فصل "الأعياد" عنوان رئيسى فى منتصف الصفحة مكتوب صراحة "تمثيل القيامة المجيدة" حيث يتم فى هذا الجزء شرح مطول لمسرحية قيامة السيد المسيح، وقد قدمنا جزء منها ضمن متن هذه الدراسة(١٤٠) .

ولم تكتفى هذه الظاهرة المسرحية بالعيش داخل الكنيسة، بل خرجت إلى الهـواء الطلق ، حيث اكتسبت كثير من حرية الارتجال فاقتربت من شكل السامر الشعبى الـذى ننشده فى هذه الدراسة ، وها نحن نرى المشهد التالى فى عيد النيروز حيث نشاهد رجـلا على حمار بعد أن يلبس ملابس غريبة مبهجة تدعو إلى السخرية والضحك وقـد أطلـق على نفسه اسم أمير النيروز معه جمع كثير يمثلون الحاشية، ويتسلط هذا الأميـر علـى الناس ويطلب منهم (بشكل تمثيلى كوميدى) بعض الرسوم والضرائب ويصدر القـرارات ويكتب المناشير ويندب السفراء، ويعيش معايشة كاملة دور الأمير الحاكم الظالم المجنون، من أجل إدخال المتعة والبهجة على المشاهدين الذين يتبعونه ، يحدث كل هذا وهو راكب فوق حماره يأمر أعوانه بكتابة جمل مضحكة على دور الأكابر التى يمرون عليها.

أما الملكانيون فى عيد الغطاس فقد كانوا جميعا بمـا فـيهم الأسـقف ورجـال الأكليروس، يتركون الكنيسة ويمارسون طقس الغطاس فى النهر وذلك بعد إجراء القداس على الماء بمعرفة الأسقف . إن خروج الطقس خارج الكنيسة عمل على إكسابه شـعبية خاصة وجدية أكثر فى تمثيل ذكرى عماد المسيح.

وكذلك الحال بالنسبة لعيد "أحد الشعانين" الذى يبدأ من خارج الكنيسة وفيه يحتفل الشعب بذكرى دخول المسيح إلى أورشليم راكبا على جحش، وذلك بمحاولة تمثيل ذكرى استقبال المسيح رافعين فى أيديهم سعف النخيل وأغصان الزيتون.

ثم جاءت الاحتفالات بموالد القديسين والشهداء لتكسب هذه الظـاهرة المـسرحية شعبية أكثر وحرية فى الحذف والإضافة ذلك لابتعادها عن القداسات الإلهية المحددة مـن بطريركية الأقباط الأرثوذكس والمطبوعة فى كتاب الخولاجى المقدس المقرر على جميع الكنائس القبطية الأرثوذكسية فى مصر.

فلو نظرنا إلى موكب عيد الشهيد، نجده أقرب كثيراً إلى عيد وفاء النيل الفرعونى منه إلى طقس دينى قبطى، وهنا يأخذ التابوت المحتوى على إصبع الشهيد الدور الذى كان يلعبه تمثال حابى (اله النيل) ، وبمجرد غسل إصبع الشهيد فى ماء النيل يحدث الفيضان ويعم الخير ، نفس الذى كان يحدث عند وضع تمثال النيل فى ماء النهر على الفور يـتم الزواج ويحدث الفيضان.

وأخيرا يأتى (الميمر) الذى يذكرنا بشعراء السيرة الهلالية الذين كـانوا يمتعـون المشاهدين فى ليإلى الصيف الدافئة بالحكى والغناء عن أبو زيد الهلالى سلامة والزنـاتى خليفة، وبين لحظة والأخرى نجد الشاعر يتقمص صوتا وأداء -شخـصية أبـو زيـد أو الزناتى ، وكذلك الحال بالنسبة لرواة (الميمر) فهم يقصون عن القديس أو الشهيد بطريقة شائقة تدخل على الحاضرين المتعة والبهجة والشجن.

"وجدير بالذكر أنه يوجد كتاب يسمى (السنكسار) وهو يضم سير الآباء القديسين. ويحوى قصصا دينية تصور لنا النواحى الاجتماعية فى العصر الذى عاش فيه الآبـاء أصـحاب التراجم" (١٤١) .

هوامش الفصل الاول

*****

(١) جون ولسون، **الحضارة المصرية**، ترجمة احمد فخرى،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،بدون تاريخ ، ص٣٥١

(٢) فاروق احمد مصطفى، **الموالد** الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ط٢ ،١٩٨١، ص ٧٤

(٣) انظر، ياروسلاف تشرنى، **الديانة المصرية القديمة**، ترجمة احمد قدرى،هيئة الآثار المصرية القاهرة،١٩٨٧، ص١٧٣

(٤) سليم حسن، "**الحياة الدينية وأثرها على المجتمع**"، الديانة المصرية وأصولها، فى تاريخ الحضارة المصرية .

(٥) العصر الفرعونى ، المجلد الأول ، ص ٢٥٨ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .

(٦) انظر، نعمات أحمد فؤاد، **النيل فى الأدب الشعبى**، الهيئة العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، القاهرة، سنة ١٩٧٣ ، ص ١٢٧

(٧) ياروسلاف تشرنى، **الديانة المصرية القديمة**، مرجع سابق ، ص ١٧٣ .

(٨) سيأتى تفصيل ذلك فى الفصل الثانى من الباب الأول .

(٩) ياروسلاف تشرنى، **الديانة المصرية القديمة**، مرجع سابق، ص ١٧٣ .

(١٠) انظر ، سيد محمود القمنى، **أوزيريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة**، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ، سنة ١٩٨٨ ص ٨٣ .

(١١) هيام أبو حسين، " **المسرح المصرى القديم** " ، فصول، القاهرة ١٩٨٢، المجلد الثانى العدد الثالث، ص١٥

(١٢) انظر ، سيد محمود القمنى، مرجع سابق، ص ٨٣ .

(١٣) انظر، هيام أو حسين ، مرجع سابق، ص ١٦

(١٤) عمر دسوقى، المسرحية، دار الفكر العربى، القاهرة ،١٩٧٠، ص ٨٣ .

(١٥) أدولف إرمان ، **ديانة مصر القديمة** ، ترجمة د.محمد عبد المنعم أبو بكر، محمد أنور شكرى، مصطفى البابى الحلبى ،القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٤٢٠ .

(١٦) انظر، ياروسلاف تشرنى ، مرجع سابق ، ص ١٧٥ .

(١٧) شلدون تشينى ، **تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة** ، ترجمة: درينى خشبة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ، ص ٣٤-٣٥

(١٨) نفسه ، ص ٣٦

(١٩) انظر ، المرجع السابق ، نفس الصفحة .

(٢٠) ايتين دريوتون ، مرجع سابق ، ص ١٩،٢٠

(٢١) " بوزيريس " **مدينة قديمة فى وسط الدلتا ، موقعها جنوب** " **سمنوب** " وتسمى الآن " أبو صيربنا "

(٢٢) محمد صقر خفاجة " **هرودوت يتحدث عن مصر**" ، دار القلم القاهرة ، ١٩٩٦ ص -١٦٤

(٢٣) نفسه ، ص ١٦٥

(٢٤) نفسه ، ص ١٦٥ ، ١٦٦

(٢٥) الملاكيت معدن أخضر اللون .

(٢٦) انظر ، Thevenot , Relation d'un voyage au Levant , p.301

(٢٧) ياروسلاف تشرنى ، مرجع سابق ص ١٧٦ ، ١٧٧.

(٢٨) انظر ، ياروسلاف تشرنى ، **الديانة المصرية القديمة** ، مرجع سابق ، ص١٧٧ .

(٢٩) باسكال فيرنوس ، جان يويوت ، موسوعة الفراعنة ، ترجمة محمود ماهر طه ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٩٠ – ص ٢٨٠ .

(٣٠) انظر ، ياروسلاف تشرنى ، مرجع سابق ، ص ١٧٧

(٣١) انظر ، ياروسلاف تشرنى ، مرجع سابق ، ص ١٧٧ – ١٧٨ .

(٣٢) باسكال فيرنوس – جان يويوت ، **موسوعة الفراعنة** ، مرجع سابق ص ٢٨١ .

(٣٣) انظر ، عدنان بن ذريل، التفسير الجدلى للأسطورة ، مطابع ألف باء الأديب ، دمشق ، ١٩٧٣ ، ص ٣٨

(٣٤) انظر ، عبد المعطى شعراوى ، " المسرح المصرى المعاصر " ــ أصله وبدايته، الألف كتاب (الثانى)رقم ٢٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٢١ ــ ٢٢

(٣٥) انظر ، محمد مندور ، فنون الأدب العربى ، الفن التمثيلى ، المسرح ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٩ ــ ١٣

(٣٦) إسماعيل مظهر ، مصر فى قيصرية الاسكندر المقدونى ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٣٧ ، ص٨

(٣٧) انظر ، إبراهيم نصحى،"**مصر فى عصر البطالمة**" ، **تاريخ الحضارة المصرية** ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر،القاهرة ، بدون تاريخ ، ج٢ ، ص٤ .

(٣٨) إسماعيل مظهر ، مرجع سابق ، ص ١٥.

(٣٩) نفسه ، ص ١٦ .

(٤٠) انظر ، ابراهيم نصحى ، مرجع سابق ، ص ٤،٥ .

(٤١) نفسه، ص ٦

(٤٢) انظر ، ابراهيم نصحى ، مرجع سابق ، ص ٣٠ ، ٣١

(٤٣) رشدى صالح ، **المسرح العربى** ، مطبوعات الجديد ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، العدد الرابع ، ص ١٥ ، ١٦ .

(٤٤) نادية رؤوف فرج ، **يوسف إدريس والمسرح المصرى الحديث** ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ٤٩ .

(٤٥) انظر ، Lindsay, Jack, Leisure & Pleasure in Roman Egypt P.62 , 1965

(٤٦) انظر ، صفحة ٤٠٩ من قاموس أكسفورد للمسرح مادة اليونان – العصر الهلينى.

(٤٧) رشدى صالح ، مرجع سابق ، ص ١٧ .

(٤٨) رشدى صالح ، مرجع سابق ، ص ١٨ .

(٤٩) انظر ، إبراهيم نصحى ، مرجع سابق ، ص ٧٨ .

(٥٠) إبراهيم نصحى ، "مصر فى عصر البطالمة" ، مرجع سابق ص ٢٨.

(٥١) انظر، Lindsay, Jack , Leisure & Pleasure in Roman Egypt. P235 , 1965

(٥٢) صبحى شفيق ، **"الكوميديا ديللارتى ولدت فى مصر الفرعونية"** ، أخبار الأدب ، القاهرة، ١٩٩٦ ، العدد ١٥٧ ، ص ٢٨.

(٥٣) نفسه

(٥٤) المرجع السابق ، الصفحة نفسها

(٥٥) نفتالى لويس ، **مصر الرومانية** ، ترجمة :فوزى مكاوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص١٩-٢٠ .

(٥٦) انظر ، المرجع السابق ، ص ص ٢٥ – ٢٦

(٥٧) وهى تقع فى مركز نقراش بمحافظة البحيرة بجوار دمنهور ... وذلك بمقارنة الخريطة ص ٣٦٧ لمصر

(٥٨) القديمة الموجودة فى كتاب **"مصر والشرق الأدنى القديم"** ، نجيب ميخائيل إبراهيم ، مؤسسة المطبوعات الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٠ .

(٥٩) نفتالى لويس ، مرجع سابق ص ٣٦ .

(٦٠) انظر ، إبراهيم نصحى ، مرجع سابق ص ١٣٠ .

(٦١) انظر ، نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ٣٨ .

(٦٢) انظر ، المرجع السابق ، ص ص ٣٩ ، ٤٠ .

(٦٣) نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ٤٢ .

(٦٤) نفسه ، ص ٤٣ .

(٦٥) نص القواعد ... انظر ص ٤٤ من المرجع السابق .

(٦٦) هرموبولس : كانت تقع شمال مركز ملوى بمحافظة المنيا حالياً الأشمونيين.

(٦٧) تحوت : هو اله القمر ، رسول الآلهة ، ورب فن الكتابة ، ووسيط فى الصراع بين"حورس" و "ست" رمز إليه بالطائر "أبيس" وأحياناً بالقرد كان مركز عبادته مدينة الأشمونيين(انظر ياروسلاف تشرنى الديانة المصرية القديمة، مرجع سابق ص)٢٣٧

(٦٨) نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ٤٨ ، ٤٩ .

(٦٩) انظر ، نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ١٠٣ .

(٧٠) محمد صقر خفاجة، **هرودوت يتحدث عن مصر**، مرجع سابق ص ٢٨٩.

(٧١) انظر ، نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ١٠٣ .

(٧٢) نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ١٠٣ – ١٠٤ .

(٧٣) إبراهيم نصحى ، مرجع سابق ، ص ٣٦ .

(٧٤) نفتالى لويس ، مرجع سابق ص ١٠٤.

(٧٥) نفسه ، ص ١٧٩.

(٧٦) انظر ، نفسه ، ص ١٠٥.

(٧٧) اوكسيرنخوس : حالياً تسمى البهنسا وهى تقع غرب بنى مزار فى محافظة المنيا (انظر خريطة "بنى سويف إلى أخميم" ، نجيب ميخائيل إبراهيم ، مصر ، الشرق الأدنى القديم ، مرجع سابق، ص ٣٦٨ .)

(٧٨) نفتالى لويس ، مرجع سابق ص ٤٨ .

(٧٩) فى عام ١٩١٣ –١٩١٤ عثرت بعثة أثرية فى باتوبولس(أخميم حالياً بمحافظة سوهاج) على برديات كتبت

(٨٠) عام ٢٠٠م كانت المصدر الوحيد للمسرحية الهزلية التى وصلتنا كاملة من تأليف ميناندر ، (انظر نفتالى لويس ، مرجع سابق ص ٧٢) .

(٨١) انظر ، نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ١٢٣،١٢٤ .

(٨٢) انظر ، نفسه ، ص ١٧٤

(٨٣) نفسه ، ص ١٧٥

(٨٤) صبحى شفيق ، مرجع سابق ، ص ٢٩.

(٨٥) مدينة بمحافظة المنوفية .

(٨٦) صبحى شفيق ، مرجع سابق ، ص ٢٩.

(٨٧) انظر ، نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ٢٣٠ .

(٨٨) نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ٢٣٠ .

(٨٩) نفسه ، ص ٢٣١ .

(٩٠) نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ٢٣٢ .

(٩١) انظر ، رؤوف حبيب ، **دليل المتحف القبطى** ، مصلحة الآثار المصرية ، سنة ١٩٦٦ ، صفحة ك .

(٩٢) السيد الباز العرينى ، مصر البيزنطية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، سنة ١٩٦١ ، ص ٨ .

(٩٣) رؤوف حبيب ، مرجع سابق ، صفحة م .

(٩٤) ألفريد . ج . بتلر ، الكنائس القبطية القديمة فى مصر ، ترجمة : إبراهيم سلامة إبراهيم ، الألف كتاب الثانى ، ج١ ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ١٩ .

(٩٥) رؤوف حبيب ، مرجع سابق ، صفحة م .

(٩٦) انظر ، نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ١١٩ – ١٢٠ .

(٩٧) فيكتور جرجس عوض الله ،اللوحات المصورة بالمتحف القبطى،مصلحة الآثار، سنة١٩٦٥،ص٢٠-٢١.

(٩٨) انظر ، رؤوف حبيب ، مرجع سابق ، ص ٧ .

(٩٩) عبد الرحمن صدقى ، **المسرح فى العصور الوسطى الدينى والهزلى** ، دار الكتاب العربى ، القاهرة ، سنة١٩٦٩ ، ص ٣٦ .

(١٠٠) عبد الرحمن صدقى ، مرجع سابق ، ص ٣٧ .

(١٠١) وهو البابا الرابع والعشرين فى أعداد البطاركة الملقب بعمود الدين ، وقد أقر هذه الصلاة سنة ٤٣١ م . (خورس الشمامسة ، طقس القداس الالهى ، بطريكية الأقباط الأرثوذكس ، كنيسة القديسة العذراء مريم بالوجوه شبرا طبعة ١٩٩٣ ، ص ٢٦ .)

(١٠٢) قداس القديس كيرلسالخولاجى المقدس مكتبة المحبة القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ١٨٢ .

(١٠٣) المصدر السابق ، ص ١٨٦

(١٠٤) "فإن قدمت قربانك إلى المذبح وهناك تذكرت أن لأخيك شيئاً عليك فاترك هناك قربانك قدام المذبح .

(١٠٥) واذهب أولاً اصطلح مع أخيك حينئذ تعالى وقدم قربانك .(انجيل متى ، الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس ، القاهرة ، سنة ١٩٧٠ ، ص ٨ج ٩ج الإصحاح الخامس ، آية ٣٣، ٣٤) .

(١٠٦) انظر ، خورس الشمامسة ، طقس القداس الالهى ، مرجع سابق ، ص ٢٨ .

(١٠٧) قداس القديس كيرلس، الخولاجى المقدس، مصدر سابق ، ص ١٨٦

(١٠٨) البابا شنودة الثالث ، اللاهوت المقارن ، الجزء الأول ، الكلية الاكليرية للأقباط الأرثوذكس ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، سنة ١٩٩٢ ، ص ١٤٦ .

(١٠٩) قداس القديس كيرلس ، مرجع سابق ، ص ١٨٧ – ١٨٨ .

(١١٠) خورس الشمامسة، مصدر سابق ص ٢٩

(١١١) قداس القديس كيرلس، مصدر سابق. ص ١٨٧ ، ١٨٨

(١١٢) البابا شنودة الثالث، مصدر سابق ص ١٦٤، ١٦٥

(١١٣) قداس القديس كيرلس ، مصدر سابق ، ص١٨٨

(١١٤) خورس الشمامسة، مصدر سابق ص ٢٩

(١١٥) قداس القديس كيرلس ، مصدر سابق. ص ١٨٩

(١١٦) انظر ، خورس الشمامسة، مصدر سابق ص ٢٧

(١١٧) قداس القديس كيرلس ، مصدر سابق. من ص ١٨٩ : ٢٠٩

(١١٨) انظر ، انجيل متى ، الكتاب المقدس ، الإصحاح السابع والعشرون ، آية ٥٤ .

(١١٩) انظر ، اللاويين، الكتاب المقدس، الإصحاح الأول، آية ٤.

(١٢٠) انظر ، خورس الشمامسة ، مصدر سابق ، ص ١٥ – ١٦.

(١٢١) انظر ،المصدر السابق ، ص ١٧ ــ ١٩

(١٢٢) المزمور الرابع والعشرون لداود ، الكتاب المقدس، المزمور ٢٤ ، آية ٨ .

(١٢٣) الخولاجى المقدس، مصدر سابق، ص ٢٩٢.

(١٢٤) المقريزى، **المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة، بدون تاريخ ، الجزء الأول، ص ٢٦٧ .

(١٢٥) القرآن الكريم، سورة طه ، آية ٥٩

(١٢٦) المقريزى ، مرجع سابق ص ٢٦٨

(١٢٧) القرطبى، الجامع لأحكام القرآن الكريم، دار الريان للتراث، القاهرة، بدون تاريخ ، الجزء السادس، ص ٤٢٥٣

(١٢٨) المقريزى ، مرجع سابق ص ٢٦٩

(١٢٩) إدوارد وليم لين، **عادات المصريين المحدثين**، ترجمة: سهير دسوم، مكتبة مدبولى القاهرة، ١٩٩١ ، ص ٥٥٦ ، ٥٥٧ .

(١٣٠) ألفريد. ج. بتلر، الكنائس القبطية القديمة فى مصر، ترجمة: إبراهيم سلامة إبراهيم، الألف كتاب الثانى، القاهرة ، ١٩٩٣، الجزء الثانى ص ٢٦٧.

(١٣١) ألفريد . ج. بتلر، الكنائس القبطية فى مصر، الجزء الثانى، مرجع سابق، ص ٢٦٦، ٢٦٧.

(١٣٢) مراد كامل، **حضارة مصر فى العصر القبطى**، دار العلم العربى، القاهرة ، بدون تاريخ، ص ١٨٧.

(١٣٣) انظر ، عبد الغنى النبوى الشال، **عروسة المولد**، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ، سنة ١٩٦٧، ص٨٢،. ٨٣

(١٣٤) عرفة عبده على، **"موالد مصر المحروسة"**، مجلة القاهرة، العدد ١٥٦ نوفمبر سنة ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٩٠.

(١٣٥) مراد كامل ، مرجع سابق، ص ١٨٩.

(١٣٦) فاروق احمد مصطفى، **الموالد**، الطبعة الثانية، القاهرة ، ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٢٢

(١٣٧) المقريزى، مرجع سابق ص٦٨، ص٦٩ .

(١٣٨) انظر ، عبد الغنى النبوى الشال ، عروسة المولد ، مرجع سابق ص ٧١.

(١٣٩) المقريزى، مرجع سابق ، ص ٦٩.

(١٤٠) نخبة من العلماء ، تاريخ الحضارة المصرية ، المجلد الثانى ، مكتبة مصر ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ص ٢٩٠ – ٢٩١ .

****



الفصل الثانى

مسح تاريخى لظاهرة السامر الشعبى فى مصر
(من مصر الإسلامية حتى العصر الحديث)

ظاهرة السامر الشعبى المسرحية

فى مصر الإسلامية

إذا كانت الاحتفالات بمصر فى العصر الإسلامى الأول قد اقتصرت على المناسبات الدينية كالاحتفال بعيد الفطر ، وعيد الأضحى وغيرها ، " فإن مثل هذه الاحتفالات قد تغيرت بدخول الفاطميين إليها ، بل إن الاحتفالات بموالد الأولياء المسلمين والقديسين المسيحيين بدأت تظهر وربما لأول مرة فى تاريخ مصر بشكل معين ومباشر ، فمن أهم الاحتفالات التى أقيمت الاحتفال برأس السنة الميلادية ، وأول العام الهجرى ، ويوم عاشوراء (وهو يوم مقتل الحسين) ، ومولد النبى – صلى الله عليه وسلم – ومولد على بن أبى طالب – كرم الله وجهه – ، ومولد الحسن ومولد الحسين – رضى الله عنهما ومولد الخليفة ، وليلة أول رجب ، وليلة منتصف رجب ، وأول ليلة فى شهر شعبان ، وليلة النصف ، وأول رمضان ، وجبر الخليج ، ويوم النيروز ، ويوم الغطاس ، ويوم الميلاد ، وعيد النصر (وهو يوم دخول الفاطميين مصر) ، وخميس العهد . " (١)

وقد اشتهر العصر الفاطمى بالمبالغة فى إحياء الأعياد والمواسم والدافع لهذه الظاهرة لا يرجع إلى الثراء التى تمتعت به الدولة الفاطمية فحسب وإنما يرجع أيضاً إلى " نشر الدعوة الفاطمية ومحاولة الدعاية لها ولهؤلاء الحكام الجدد . فاتخذت الدولة الفاطمية من الأعياد والمواكب والأسمطة وسائل للدعاية والوصول إلى قلوب الناس وكسب ولائهم ومحبتهم لتأييد النظام الجديد ونشر المذهب الشيعى ، واتخذت من الأعياد مناسبات اجتماعية لتحقيق هذا الهدف. " (٢) وقد اتخذت بعض الأعياد صبغة قومية مثل عيد الخليج وهو عيد وفاء النيل ، وعيد النيروز وهو عيد الربيع ، فضلاً عن عيد "خميس العهد" وهو أحد الأعياد المسيحية وقد احتفل به الفاطميون مشاركة للنصارى فى أعيادهم . (٣)

وقد اعتاد الخلفاء الفاطميون على أن يركبوا فى مواكب فخمة يشقون شوارع القاهرة وسط أفراح الناس ومظاهر الزينة وبعض هذه المواكب كانت تسمى بالمواكب "العظام" وتقام أول العام وأول رمضان ، والجمع الثلاث الأخيرة من شهر رمضان ، وصلاة عيد الفطر والأضحى ، وجبر الخليج . أما المواكب الأخرى فقد سماها القلقشندى

اسم المواكب "المختصرة" وكانت تحدث أربع مرات فى السنة. (٤)
ولم تستمر الاحتفالات على الحال الذى ابتدعه الفاطميين، ذلك لأن الدولة الأيوبية التي جاءت بعد ذلك قد غلبت عليها عقيدة الجهاد ، ومن ثم " قد اقتصدوا فى الاحتفالات وألغوا أعياد الشيعة أو غيروا فيها بما يتفق مع تحول البلاد من المذهب الشيعى إلى السنى ، فعلى سبيل المثال فبعد أن كان يوم عاشوراء يوم الأحزان أصبـــح يوم السرور والفرح توزع فيه الحلوى وتطهى فيه الحبوب . " (٥)

ونحن نتناول فى هذا الفصل دراسة ظاهرة السامر الشعبى المسرحية فى مصر الإسلامية ، منذ الفتح الإسلامى لمصر وحتى نهايات القرن العشرين.
وقد لاحظ المؤلف أن بذور السامر الشعبى المسرحية قد ظهرت أولاً فى تلك الاحتفالات الشعبية المرتبطة بالعقيدة الدينية الإسلامية ، شأنها فى ذلك بالبذور المسرحية التى ظهرت فى مصر الفرعونية ، ومصر القبطية. وثانياً ظهرت فى الاحتفالات الخاصة المرتبطة بالمناسبات الاجتماعية المختلفة ، وقد جاءت بذور السامر الشعبى المسرحية أيضاً فى شكلين لا ثالث لهما المواكب الإحتفالية ، وعروض الحلقة .

أولاً : المواكب الاحتفالية الشعبية الدينية العامة

قبل أن نتناول المواكب الاحتفالية الشعبية الإسلامية بالدراسة ، نلفت النظر إلى أهمية "الموكب" فى حد ذاته "باعتباره موقفا مسرحيا يشتمل على فعل ، وفاعل ، ومشهد ، ووسائل ، وهدف أو غرض يراد تحقيقه ، فالفعل يتمثل فى شعائر الموكب وفى العمل الذى يقوم به الحاضرون ، والاشتراك فى الاحتفال ، ويبدأ منذ الاستعداد للاشتراك ، وفى الحضور والإعداد للموكب ، وفى إجراء التجارب التى تقام قبل أن يسير الموكب نفسه، وفى التعليمات التى تصدر إلى المشتركين من المنظمين وغيرها من أفعال وأعمال.

أما المشهد فقد يتسع أو يضيق وفقاً للمجال الخاص بالموكب وطبقاً لعدد المشتركين وللجماعات الصوفية المختلفة والتى تتبارى فيما بينها للاشتراك فى الموكب وتحاول أن تظهر كل جماعة بمظهر مناسب يجذب إليها أنظار الآخرين الذين يحضرون لمشاهدتهم والحكم عليهم من واقع مدى نجاحهم فى تأديتهم للأدوار الخاصة بهم .

أما الفاعل ، فهو يشتمل على سلوك المشتركين فى هذا الاحتفال الشعائرى ، وهذا الفاعل لديه خلفيته الخاصة ، ويخضع لمجموعة من الأفكار والقيم الخاصة بالفاعل، تتمثل

فى قيامه بتأدية مثل هذا الدور من قبل ومحاولة إجادته ، فقد سبق أن درب على طريقة أداء الحركات ، ومحاولة التوافق بين الإيقاع الموسيقى وبين تأدية الحركة . بالإضافة إلي خضوعه لبعض الأفكار والقيم الخاصة التى تتمثل فى أن ما يؤديه من عمل إنما لا يتوقف على ما يحصل عليه من ثواب أو استحسان ، أو غير ذلك ، وإنما هو بغرض رفع لواء الدين وإظهاره بمظهر القوة وإعلاء كلمته ، فالدين قوى ما دام أتباعه أقوياء ، والمظهر أحد أدلة القوة من وجهة نظر هذه الجماعات الصوفية المشاركة فى الموكب .

ويمكن أن يقوم أحد الفاعلين بالإشراف على الأدوار المختلفة التى يؤديها الفاعلون الآخرون فقد يرى هذا المنظم تغيير أماكن بعض الفاعلين بحسب درجة إجادتهم فى تأدية الدور من إنشاد ، أو انتظام فى الحركات وطريقة السير ، فهو يلاحظ المشهد من الخارج ويمكن أن يحكم عليه كجمهور المشاهدين الذين يصطفون فى الشوارع والطرقات ليشاهدوا هذا المشهد ، كما أن ذلك يتوقف على درجة حفظ الفاعلين للقصائد والأناشيد التى تعتبر بمثابة النص فى العمل المسرحى ومدى توافق الأداء بحيث تتم الوحدة الهرمونية بين المشتركين فى الموكب.

وهذا الفاعل يؤدى دوره سواء كان هذا الدور عبارة عن حمل راية ، أو الاشتراك فى الإنشاد ، أو الترديد . ويتم ذلك بطريقة منظمة كما يطلب منه ذلك ، ولا تترك له حرية أن يضيف أى شئ بالنسبة للدور الذى يؤديه ، فالدور يفرض عليه فرضاً ، وهو لا يستطيع أن يبتكر فيما يؤدى من فعل.

كما أنه لا يستطيع أن يخرج على هذا الدور فمثلاً إذا سمع تعليقا من أحد المشاهدين فإنه لا يستطيع أن يرد عليه أو مجرد أن يلتفت إليه ، كما يطلب منه أيضاً عدم إعارة أى انتباه لما يقال من عبارات قد يوجهها بعض المشاهدين للسخرية مثلاً ، وليس كل من يشاهد هذا المشهد يكون راضياً عنه ، فقد يعلق عليه بعبارات لاذعة تؤذى شعور الفاعلين ، ولكن عليهم عدم الاستجابة وإظهار تبرمهم أو ضيقهم . وهم يحاولون أن يحافظوا على الوحدة الكلية للمشهد ولا يتم ذلك إلا عن طريق قيامهم بتأدية أدوارهم كاملة.

أما الجانب الرابع ، فهو الخاص بالوسائل التى تستخدم للمساعدة فى تحقيق الهدف من المشهد ، ويستخدم المشتركون فى الموكب بعض الوسائل التى تساعدهم فى

تحقيق هدفهم ومن هذه الوسائل المستخدمة الأعلام ، والشارات ، وبعض أنواع الطبول والدفوف أو الأدوات الموسيقية النحاسية هذا بالإضافة إلى استخدام جواد للركوب ، كالحصان الذى يركبه الخليفة فى الموالد . وقد يستخدم الحيوان لتوضع عليه الطبول وكذلك العربات الكارو لحمل بعض المشاركين فى الموكب .

و أخيرا يأتى الجانب الخامس المتمثل فى الهدف أو الغرض المراد تحقيقه من هذا الموكب سواء كان هذا الغرض هو رفع لواء الدين و إظاهره بمظهر القوة ، أو كان الغرض هو إظهار قوة الدولة و ثبات الحكم ، أو غير ذلك من الأهداف التى تختلف من موكب لآخر .

مواكب المحمل المصرى

يشير البعض الى أن " المحمل المصرى فاق كل أمثاله من محامل الدول العربية أو الإسلامية ، فاقهم فى تجهيزه ، وإعداده ، ونظامه ، واحتفالاته ، وعاداته ، وتقاليده ، ومعتقداته ، وفاقهم حتى فى اختلافاته ونزاعاته." (٦) وبداية ظهور المحمل المصرى فى الوجود غير مؤكدة التحديد واختلف فى أمرها العديد من المؤرخـــين حيث

" قيل أن أول من نظم المحمل مع الحج المصرى وأرسل الكسوة للكعبة وحماها بالعساكر: (شجرة الدر) التى حكمت مصر سنة ٦٤٨ هجرية الموافقة ١٢٥٠ ميلادية بعد انتهاء الدولة الأيوبية . " (٧) فلقد أدت (شجرة الدر) مناسك الحج فى هودج رائع على ظهر جمل، " وكان الهودج الذى ذهبت فيه إلى الحج يُرسل مع قافلة الحجاج لإضفاء هيبة الدولة . وهكذا كان يرسلون كل سنة هودجاً عرف "بالمحمل" مع كل قافلة حجاج كرمز للملكية . " (٨)

وذكر (المقريزى) " أن أول من أدار المحمل الملك (الظاهر بيبرس البندقدارى) " (٩) ودوران المحمل هو عبارة عن خروج المحمل بالكسوة الشريفة والبرقع وكسوة مقام ابراهيم عليه السلام لتحيته والحفاوة به ولإعلان الناس باقتراب موسم الحج ولإشهار فخامته ولقضاء يوماً فى التسلى برؤيته . (١٠)

احتفاليات المحمل المصرى:

إذا كانت "الأمثال الشعبية رغم بساطتها تحمل من تجربة الإنسان عمقاً جميلاً لخصها الشعب حسب ظروف بيئته وبأسلوبه الخاص ، فى كلمات موجزة ، وبجرس

موسيقى خاص تتميز به فى كل لغة" (١١)، فإن بساطة تعبير التجربة المصرية مع المحمل تتلخص فى مثلين شعبيين هامين. " هذان المثلان يقولان: " كلها يوم وليلـــة ويجئ المحمل الرميلة " ، و " ياما الحج مربوط له جمال " " (١٢)

فالتجربة المصرية مع المحمل تجربة فريدة فى نوعها ، وثرية فى فنونها الاحتفالية . والمحمل المصرى مثله مثل أى ظاهرة فولكلورية طرأت عليه بمرور السنين تراكمات عدة أثرت فيه ، فأخذت منه و أضافت إليه ، وما وصلنا من هذه الظاهرة عند منتصف القرن العشرين ليس إلا الورقة الأخيرة فى كتاب زمنى تعددت أوراقه وتنوعت فيه السطور .

موكب المحمل المصرى فى العصر المملوكى:

يحمل العصر المملوكى طابعاً مميزاً للمحمل المصرى ، من حيث الدقة والنظام وفنون الاحتفال المتنوعة . من ذلك ما ذكره (ابن بطوطة) أثناء مروره بمصر لأداء فريضة الحج عام ٧٢٤ هجرية الموافق ١٣٢٥ ميلادية. حيث قال تحت عنوان "ذكر يوم المحمل بمصر" فى وقفة سريعة : " وهو يوم دوران الجمل ، يوم مشهود وكيفية ترتيبهم فيه أنه يركب فيه القضاة الأربعة ، ووكيل بيت المال ، والمحتسب وقد ذكرنا جميعهم . ويركب معهم أعلام الفقهاء ، وأمناء الرؤساء ، وأرباب الدولة ، ويقصدون جميعاً باب القلعة دار الملك الناصر ، فيخرج إليهم المحمل على جمل ، وأمامه الأمير المعين لسفر الحجاز فى تلك السنة ، ومعه عسكره ، والسقاءون على جمالهم . ويجتمع لذلك أصناف الناس من رجال ونساء ، ثم يطوفون بالمحمل (وجميع من ذكرنا معه) بمدينتى القاهرة ومصر، والحداة يحدون أمامهم . ويكون ذلك فى رجب. فعند ذلك تهيج العزمات ، وتنبعث الأشواق ، وتتحرك البواعث ، ويلقى الله تعالى العزيمة على الحج فى قلب من يشاء من عباده ، فيأخذون فى التأهب لذلك والاستعداد . " (١٣)

وكان شرفاً لأى إنسان أن يسير فى ركب المحمل عند الاحتفال به ، ويكفى أن يسير الإنسان فى موكب يضم علية القوم من رجال الدين ." وكان عام ٨٣٩ هجرية هو بداية صدور المرسوم السلطانى الذى يحدد للقضاة الشرعيين الأربعة وجوب تصدر المحمل المصرى ، حيث يسير بهم متوجهاً إلى مدرسة (شيخو) ويرجعون من الصليبة معه إلى تحت قلعة الجبل ، ومنها إلى جامع (الحاكم بأمر الله) الفاطمى . " (١٤)

وكانت قمة التكريم لأحد الوزراء أن يسير أمام المحمل المصرى فى موكبه الاحتفالى المملوكى. قال (المقريزى) فى حوادث عام ٧٥٢ هجرية : " خلع على الوزير (علم الدين بن زنبور) خلعة الاستمرار ، وركب قدام المحمل بالزنارى فى موكب عظيم . ولم يركب أحد من الوزراء قدام المحمل سوى (ابن السلعوس) فى أيام (الأشرف خليل)، و(أمين الملك بن الغنام) فى أيام (الناصر محمد) مرة واحدة . " (١٥)

وكانت الفرجة على المحمل المصرى فى العصر المملوكى متعة يتمتع بها الناس من مختلف قطاعاتها . " وكان من ضمن عناصر الفرجة المشوقة الأساسية فى المحمل المصرى فى العصر المملوكى وجود (الرمّاحة) وهم طائفة خاصة تحمل الرماح معدة لمثل هذه المناسبة من فرسان السلطان بملابسهم الحمراء فيلعبون ألعاباً تنم عن فروسيتهم ومهارتهم حتى ان بعضهم يلعب بالرماح وهو واقف على ظهر فرسه ، ويستمتع الناس بمشاهدتهم" (١٦)، وقد جاءوا أفواجاً من الخانكاه ومن بلبيس وغير ذلك من أماكن شتى بسبب الفرجة على الرّماحة ودوران المحمل ، حتى صنفوا العوام رقصة وهم يقولون:

بيع اللحاف والطراحـــة حتى أرى ذى الرماحة

بيع لى لحافى والمخمل حتى أرى شكل المحمل(١٧)

وعندما نشب ذات مرة القتال بين جماعات المماليك ، وقتل من الرماحة أعدادا كبيرة، ولم يكن أمام ركب المحمل إلا أن ينتظر ،ويتأجل موعده إلى حين الانتهاء من تدريب آخرين يحلون محل من قتل منهم. يقول (المقريزى) فى حوادث شهر شعبان عام ٨٣٣ هجرية : " وفى يوم الاثنين ثامنه أدير محمل الحاج على العادة ، ولم نعهده أدير قط فى شعبان ، وإنما يدار دائماً فى نحو النصف من شهر رجب ، غير أن الضرورة بموت المماليك الرماحة اقتضت تأخير ذلك ، حتى أن معلمى اللعب بالرمح أخذوا فى تعليم من بقى من المماليك ما عرفوا منه كيف يمسك الرمح ، فكان الجمع فيه دون العادة . " (١٨)

ولم يدخر المماليك جهداً فى إخراج احتفال المحمل المصرى بشكل يجذب الانتباه وذلك بشتى الوسائل الممكنة ، فاصطحبوا فى الموكب مختلف أنواع الخيول المطهمة ، وحتى الأفيال . يقول (ابن إياس) فى حوادث شهر شوال عام ٩١٨ هجرية : " وفى يوم الاثنين ثامن عشرة خرج الحجاج من القاهرة وصحبتهم المحمل الشريف ، وكان أمير ركب المحمل تمر الحسنى أحد الأمراء المقدمين ، وبالركب الأول يوسف الناصرى شاد

الشراب خاناه الذى كان نائب حماة ، وخرج صحبتها الأمير قطلوباى الذى قرر باش المجاورين ، فكان لخروجهم يوم مشهود ، وظهر لهم أطلاب حافلة حتى رجت لهم القاهرة ، وخرج قدام المحمل الأفيال الكبار وهى مزينة باللبوس وعلى ظهورهم الصناجق وقدامهم الطبول والزمور . " (١٨)

وقد تدهور مستوى المحمل المصرى بمرور الزمن فى العصر المملوكى ، إلا أنه كان يعود مرة أخرى للازدهار إذا ما حج أحد من السلاطين أو أفراد عائلتهم..ووصل محمل الأمير (الناصر محمد بن الغورى) وأمه فى عام ٩٢٠ هجرية إلى ذروة البذخ وذروة الاحتفال . و يصف (ابن إياس) تفاصيل هذا المحمل السلطانى قائلا : " وفى يوم الاثنين سابع عشر شوال فيه خرج المحمل الشريف وكان لخروجه يوم مشهود ، لم يقع قط مثله فيما تقدم من السنين الماضية وذلك قد انسحب فيه أربعة أطلاب حافلة :طُلب جانى بيك قراباش المجاورين وكان حافلاً ، ثم انسحب طُلب سيدى عمرّ بن المنصور أمير الركب الأول وكان حافلاً وظهر له من السنيح العظيم أشياء كثيرة يعجز عنها الأمراء المقدمون ، ثم انسحب طُلب المقر الناصرى سيدى ابن السلطان فخرج بطلب حربى وقدامه طبالين وزمارين وصناجق سلطانية وفيه نوبتين هجن بأكوار زركش من ذهب بنادقة وبقيّة الأكوار مخمل ملوّن ، وانسحب فى طلبه [عدة خيول] بكنابيش زركش بغواشى حرير أصفر وعدة خيول نحو طوالتين ملبّسة ببركسنوانات فولاذ مكفّنة ، وانسحب فى طلبه نحو عشرين جملاً مزينة بآلات الشراب خاناه من الأوانى الصينى واللازورد والزجاج البلورى وغير ذلك ، وأيضاً أحمال مزينة بآلات الطشتخاناه من الأباريق الكُفت والطسوت الكفت والشماعد وغير ذلك مما يحير الأبصار ، ومحفّة جوخ أصفر مزدهر فى آخر الطلب ، ثم بعد ذلك انسحبت محفة خوند زوجة السلطان فكانت غاية فى الحسن منتهى ما يعمل من المحفّات ، فكانت مخمل أحمر كفوى ، وهى مرموقة بالذهب ، طرازها وأرضية الثوب عروق لاعبة زركش من الذهب الخالص البنادقة، وفوقها خمس رصافيات لؤلؤ وفيها رصعات ذهب بفصوص بلخش وفيروز ، وحول ثوب المحفّة بهرجان ذهب وفضة شقاق، وقدام المحفة أربعة مشاعل بفوط زركش بشراريب مثلث،..وكان خلف المحفّة أربعة جمال غير الذى تحت المحفّة ، وعليها كنابيش زركش على مخمل أحمر، وحولها مرتعش ذهب وفضة، وقدام المحفة حاديين، ونحو عشرين نفراً

من الخدام حول المحفة، ثم بعد المحفة انسحب نحو عشرين محارة مخمل ملوّن برسم عيال خوند وغيرها ممن يلوذ بها ، فلما شقت من الرملة اتجهت لها ، ولا سيما اجتمع بالرملة الجمّ الغفير من الأمراء والعسكر والخلائق الذين لا يحصوا لكثرتهم ، ثم طلعت المحفّة من الصوة ونزلت من على باب الوزير وشقّت من القاهرة ، فارتجت لها القاهرة فى ذلك اليوم رجاً ، ولم يكن من العادة القديمة أن محفة حريم السلطان تشق من القاهرة.. ثم انسحب سنيح خوند وابن السلطان فكان فيه ألف جمل ما بين زاد وقرب ماء وغير ذلك من اليرق الحافل ، ثم انسحب طلب الأمير طقطباى أمير ركب المحمل فكان فى غاية الحسن، وهو منتهى ما يُعمل فى الأطلاب الملكية، فانسحب فيه نحو مائتى فرس ما بين خيول ملبسّة بركستوانات فولاذ مكفّت وغير ذلك من المخمل الملون، وخيول بكنابيش زركش،وغير ذلك من الأحمال المزينة، فارتجت لهذه الأطلاب الرملة،ثم انسحب المحمل وقدامه ابن السلطان والأمراء الحاج والخاصكية المسافرون إلى الحجاز فطلعوا وكان السلطان فى ذلك اليوم فى شباك القصر ينظر إليهم من القلعة ، فأخلع السلطان على ولده مثمرة وفوقانى حرير أخضر بطرز يلبغاوى عريض،وأخلع على أمراء الحاج مثمّرات،وأخلع على باش المجاورين كاملية صوف بضمور، وكان بالقاهرة شخص من قضاة مكة فألبسه السلطان تشريف وطرحاة هو وقاضى المحمل، ثم نزل ابن السلطان من القلعة وأمراء الحاج وصحبتهم الأتابكى سودون العجمى وبقية الأمراء المقدمين وسائر أعيان المباشرين، وكان قاصد ابن عثمان حاضراً لهذا الموكب العظيم ، فشقوا من القاهرة فى موكب حفل لم يقع مثله فى خروج الحجاج فيما تقدم من المواكب، فلهج الناس بأن ذلك نهاية سعد السلطان " (٢٠)

عفاريت المحمل المصرى فى العصر المملوكى:

نادراً ما كانت تمر مناسبة دوران المحمل المصرى بما تبعثه فى النفوس من بهجة وانشراح دون أن يظهر عفاريت المحمل . " وقد كان عفاريت المحمل فى الأصل ممثلين هزليين يخرجون فى احتفالات المحمل، كما كانوا يظهرون وهم يؤدون أدوارهم التمثيلية أمام الناس ، وكان يسير معهم المصارعون وما يسمى الآن (بالبلياتشو) الذى نعرفه فى السيرك ومن هؤلاء كان يسير على أرجل خشبية قد ترتفع إلى ثلاثة أمتار تقريبـــــاً ، ويسدل عليهم معطف طويل يغطى هذه الرجل الخشبية ، ويلطخ وجهه

بالمساحيق ، فكان منظره يثير ضحك الناس حتى أطلقوا على أمثال هؤلاء اسم " عفاريت المحمل " . (٢١)

وكان الناس يغدقون على عفاريت المحمل النقود ، ينثرونها عليهم وهم يسيرون في مقدمة المحمل ويزعمون أن هذه الأموال المنثورة سترد إلى أصحابها أضعافا مضاعفة ببركة المحمل. ويظهر أن جماعة المماليك في عصورهم المتأخرة طمعوا في الحصول على هذه الأموال فأرادوا أن يقوموا هم بدور (عفاريت المحمل) فتنكروا وصبغوا وجوههم وأطلقوا لحاهم ، ولبسوا ثياب أصحاب المساخر ، وركبوا خيولهم بأن جعلوا وجوههم نحو ذيل الحصان وقاموا بحركات بهلوانية على الخيل، ولكن الجمهور استنكر منهم هذه الحركات ، ولم يغدق عليهم الأموال ، بل جعلوها لعفاريت المحمل دون المماليك، فغضب المماليك وقاموا بأعمال وحشية ضد الجمهور فسلبوا نقودهم ، واختطفوا ملابسهم ، وانتزعوا الحلى من النساء ، بل هاجموا الدور . (٢٢)

وتاريـــخ العصر المملوكى حافل بمثل هذه الأعمال الوحشية التى قام بها المماليك الأجلاب ، ولم يسلم منها أى احتفال للمحمل المصرى ، بل لم يسلم من ذلك حتى المحمل السلطانى الذى كـــان يقل حريم السلطان المملوكى (الأشرف شعبان بن قلاوون) عام ٧٧٨ هجرية (٢٣)

ولم نعرف من هم هؤلاء العفاريت للمحمل المصرى الحقيقيين ، وإنما ورد اسم أحدهم عرضاً عند (ابن إياس) . قال فى حوادث شهر المحرم عام ٩١٨ هجرية أيام سلطنة (الغورى) يوم الاحتفال بعاشوراء فى قصر المقياس بالروضة : "... ثم إن شخصاً مضحكاً يقال له (على باى) الذى يعمل عفريتاً فى المحمل ، فقام رقص ثم سحب الوالى (كرتباى) فرقصه ، ثم سحب أمير آخور ثانى (أقباى) فرقصه ، ثم سحب (بركات بن موسى) المحتسب فرقصه ، ثم سحب (عبد العظيم الصيرفى) فرقصه ، وكان جسيماً فضحك عليه السلطان ، ونثروا بين يديه أشياء من أنواع الورد والزهر والفاكهة ومجامع الحلوى . " (٢٤)

موكب المحمل وكسوة الكعبة المشرفة فى منتصف القرن الثامن عشر:

لقد تطورت كثيراً تلك العروض الشعبية التى كانت تصاحب رحلة المحمل فأخذت لها مسحة صوفية ظاهرة .

إن أدق وصف لموكب المحمل المصرى يعبر عنه فى جملة واحدة فقط هو وصف الرحالة الفرنسى (جيراردى نرفال) ، وهو على مشارف القرن الثامن عشر ، قال هذا الرحالة حينما شهد موكب المحمل المصرى عند باب الفتوح بالقاهرة : " كان المشهد يشبه أمة تسير وتأتى لتذوب فى شعب كبير . " (٢٥)

كما أن هناك العديد من الرحالة الذين اهتموا وعنوا بأمر موكب المحمل وكسوة الكعبة المشرفة ، فوصفوه فى كتبهم ومذكراتهم الخاصة وصفاً اختلف من عين لأخرى نذكر منهم (ادوارد وليم لين عام ١٨٣٣) حيث يقول : "... ثم حُمل "البرقع" وهو الستارة التى تعلق أمام باب الكعبة ممدوداً فوق إطار خشبى مسطح مرتفع وقد ثُبت فوق ظهر جمل مدرب . والبرقع من القماش المزركش الأسود المطرز كما الحزام نقشت عليه كتابات من القرآن بأحرف ذهبية ولكن بشكل غنى أكثر زركشة وزخرفة وبُطن بالحرير الأخضر ،... وتبع البرقع عدد من فرق الدراويش مع راياتهم من بينها "الشاليشة" التى تمثل أعلام طبقات الدراويش الرئيسية ، ويحمل بعضهم رايات كتبت عليها كلمات دينية : " لا إله إلا الله ، محمد رسول الله " أو بعض الكلمات المأخوذة من القرآن إضافة إلى أسماء الله الحسنى واسم الرسول(ﷺ) وأسماء مؤسسى طبقاتهم ...ويحمل العديد من دراويش القادرية شبكات مختلفة الألوان وقد جعلت الواحدة منها فى إطار من أطواق فوق حوض: هؤلاء كانوا صيادى الأسماك . واقتصرت مهمة بعض الدراويش على تكرار أسماء الله الحسنى كما فى الذكر .....

وتبارز رجلان بالسيف والترس مبارزة وهمية . وارتدى أحدهم ممتطياً حصانه جلد الخروف وقلنسوة جلدية عالية ووضع لحية مزيفة مركبة من قطع صغيرة من الحبال الصوفية المفتولة ،[و أيضا وضع] على ما يبدو شاربين مؤلفين من ريشتين بنيتين طويلتين ، وتظاهر بأنه يكتب "الفتاوى" فوق قصاصات ورق أمده بها المتفرجون ، وأمسك عوداً صغيراً وتظاهر بأنه يغطسه ببديل لحبر يضعه على حصانه كما لو كان مخصصاً لمهماز . " (٢٦)

والدارس للفقرة السابقة يلاحظ أن هذا الوصف ينم عن مشهد تمثيلى حركى يذكرنا بالارتجال التشخيصى فى الاحتفالات اليونانية والرومانية ، وبالمشاهد المرتجلة التى كانت تحركها الغـــريـــزة الدرامية - على حـــد تعبير زكى طليمات - ذلك التشخيص الذى كأن يحدث قبل " تيسبس " وبعده عند الرومان فى احتفالاتهم والذى من الممكن أن يكون البذور الأولى للتمثيل بمعناه الأكاديمى . (٢٧)

فالصدام فى قتال مصطنع والذى ذكره شاهد عيان (لين) من الممكن أن يطلق عليه الصراع الحركى الصامت والذى يذكرنا بالميموس فى تصوير ليس فيه ما ينم عن الفحش كما كان يحدث فى احتفالات الرومان ، واستخدام الملابس التشخيصية (جلد الخراف - القلنسوة المرتفعة ... الخ) وقطعة الخشب والإيهام بأنها قلم للكتابة ، وتصوير وعاء الحبر من الممكن أن تكون هذه ما قد يطلق عليها مهمـــات مسرحية ، ثـــم محاولة استخـــدام الماكياج البدائى بالذقن (المقلدة) المضحكة والشارب ، كل هذا قد يذكرنا بأننا أمام مشهد تشخيص بدائى .

ويواصل ادوارد وليم لين وصفه فيقول : " وحمّل أحد الجمال "بخزنة" عبارة عن صندوق مربع وثياب حمراء وهى تضم خزينة النفقات الملقاة على عاتق الحكومة بالنسبة الى نفقات الحج ، كما طالعتنا أغراض أمير الحج تحملها الجمال بكل هذا الإجلال وهذه الأبهة ... أتى الآن دور مرور بعض الدراويش فى هذا الموكب فكانوا يحركون رؤوسهم من جهة إلى أخرى ويكررون اسم الله . ورافق هؤلاء العديد من الهجانـــة والســـقاة والكناســـين وغيـــرهم ، وكان بعضهم ينادى : " عرفات ، يارب " و " يارب ، يارب بالسلامة " وتبعتهم الجمال بعضها يحمل سعف النخل وبعضها الآخر يحمل أجراساً كبيرة ثم تختروان أمير الحج مغطى بقماش أحمر يحمله جملان زينت مقدمتهما بعدد من الأعلام الصغيرة وتبع التختروان "دليل الحج" والجمال وفرق الدراويش وغيرهم كما فى السابق . ثم تلاهم نحو خمسين فرداً من منزل الباشا متأنقين راكبين الجمال ولحقهم عدد من القواد حاملين عصيهم الفضية وأسلحتهم ثم رئيس "الأدلة" مع جنوده ، وأخيراً بعض أفراد منزل الباشا راكبين الجمال كما الذين سبقوهم ، والفرق أن هؤلاء ينتمون إلى طبقة أدنى ، وتبعهم ضباط من المحكمة سيراً على الأقدام مرتدين قفاطين من القماش الذهبى ، وكذلك مثاقفان عاريان حتى وسطيهما يحمل كل منهما ترساً دائرياً صغيراً وكانا يتوقفان

غالب الأحيان ويبدآن المبارزة فيحصلان على مكافأة بسيطة من المتفرجين ... سمعنا بعد وقفة قصيرة أصوات الطبول والنايات انطلقت بعدها فرقة كبيرة من النظام ، ثم تبعهم الوالى مع بعض قواده وتبعهم أمير الحج والأمير نفسه وثلاثة كتّاب ، وفرقة من الخيالة المغاربة وثلاثة مبلّغين من الجبل (٢٨) فى عبايات بيضاء مطرزة بالذهب . ثم ظهرت فرق كبيرة من الهجانة والكناسين والسقاة وغيرهم يصرخون كما السابقتين ، وسار وسط هؤلاء أئمة المذاهب السنية الأربعة ، إمام واحد عن كل مذهب ، وتبعتهم فرق الدراويش من الطبقات المختلفة يرفعون أعلامهم الطويلة .. وكان دراويش القادرية يملكون بالإضافة إلى أحواضهم المتلونة الشبكات سعف نخل طويلة يستخدمونها كسنارات صيد . وتصاعدت أصوات النقارات والمزامير وغيرها من الآلات على رأس كل فرقة من هذه الفرق فى موسيقى مزعجة وتبعهم أعضاء التجارات المختلفة وشيوخها الخاصين بها ...بانت الجمال وعقبها المحمل ، فاندفع الناس فى الشوارع بعنف يلمسونها برؤوسهم ويقبلونها ...وتلا المحمل مباشرة الشيخ شبه العارى الجالس فوق جمله والهاز رأسه(٢٩)

موكب المحمل وكسوة الكعبة المشرفة فى عهد الخديوى توفيق ١٨٨٨م

بعد مرور نصف قرن تقريبا على وصف الرحالة (ادوارد وليم لين) لموكب المحمل، الذى شاهده وسار فيه مشاركا فى الاحتفال، بدأ موكب المحمل فى التقلص ، والتحول من الصبغة الشعبية إلى الصبغة الرسمية، فبدأ أكثر انتظاماً وأقل عددا ، ويصفه لنا (على باشا مبارك) فى خططه التوفيقية فيقول:

" ثم فى يوم واحد وعشرين من شهر شوال يعقد موكب أعظم من الأول، ويؤخذ المحمل بعد العصر من وكالة ذى الفقار بكسوته البفته إلى ميدان محمد على، والكسوة المعدة للموكب عليها تكون خلفه من صناديق، فيبيت هناك تلك الليلة مع كافة خدمه الصرة، ويقال لهم عطة الصرة، كالسقائين، والفراشين والعكامة. ويبيت هناك أمير الحاج أيضا وخلق كثيرون، ويكون فى تلك الليلة حظ وافر من السرور.

وفى صباح اليوم الثانى والعشرين من شوال ينعقد الموكب الأكبر الحافل، المتشكل من العساكر الجهادية، المشاة والخيالة بأحسن هيئاتهم ، ومن الأمراء والأعيان وسائر أرباب السجادات والأشائر، وحضرة القاضى أفندى، وحضرة نقيب الأشراف،

بمكاتيب تحرر لهم فى هذا الشأن من طرف المحافظة، ويحضر فى الميدان حينئذ نـاظر ديوان الداخلية فيكونون بالقرب من مصطبة الحج التى هناك، ثم يلف المحمل ثلاث لفات فى كل لفة يمر به أمام حضراتهم السعيدة ، ويقوم ناظر الداخلية بتـسيلم المحمـل بيـده الكريمة ليد حضرة القاضى ثم يسلمه القاضى إلى أمير الحاج كل ذلك بحضرة الأمـراء، ثم تطلق المدافع حينئذ إيذانا بابتداء سير المحمل ، ثم يبتدأ فى المسير على ترتيب عجيب فيمشى أولاد العساكر المشاة بهيئة مشية التعليم، ثم العساكر الخيالة والكل متسلحون، ثـم أرباب الأشائر، ثم جملة من الأمراء والعساكر، ثم المحمل إلى أن يصلوا إلى الحـصوة، المسماة اليوم بالعباسية، خارج باب النصر، فتضرب هناك المدافع المعتادة ويحط المحمل هناك . وفى اليوم الرابع والعشرين من شوال ، يتوجه أمير الحاج وأمير الصرة، وأحـد المعاونين بديوان المالية، وحضرة نائب القاضى إلى المشهد الحسينى، فتحزم كسوة الكعبة الشريفة بحضورهم، وتكتب الوثيقة على كل من المحاملى، وأمير الحاج، وأمين الـصرة بإستلامها، ثم تحمل على الجمال بعد وضعها في الصناديق اللازمة لها ويتوجهون بها إلى الحصوة ، ومـن حينئــذ يستقل أمير الحاج ومن معه من المستخدمين بالأمر كل على حسب رتبته " (٣٠)

موكب المحمل وكسوة الكعبة المشرفة فى القرن التاسع عشر

لقد استطاع (ابراهيم رفعت باشا) أن يقدم لنا وصفا دقيقا ومهما لموكب المحمـل وكسوة الكعبة المشرفة، ساعده على ذلك أنه كان أمير البعثة للحج المصرى فـى أعـوام (١٣٢٠هـ - ١٩٠٣م) و (١٣٢١هـ - ١٩٠٤م) - (١٣٢٥هـ - ١٩٠٨م) ، وشـغل منصـب قومندان حرس المحمـل عـام (١٣١٨-١٩٠١). (٣١) قال (ابراهيم رفعـت باشا) فى وصفه احتفال المحمل المصرى ١٣١٨هـ (١٩ فبراير ١٩٠١م) : " فى يـوم ٢٦ شوال أتى بالمحمل من مقره بوزارة المالية ، ونقل داخل صناديق على عجلـة إلـى (وكالة الست) بالجمالية حسب المعتاد من قديم، ونقل جزء من كسوة الكعبة مع أحزمتهـا الحريرية المزركشة بالقصب من مصنعها بالخرنفش إلى المصطبة بميدان صلاح الـدين المعروف بميدان القلعة أو ميدان محمد على. وفى عصر هذا اليوم احتفل رسـميا بنقـل كسوة مقام الخليل إبراهيم - عليه السلام _ والجزء الباقى من كسوة الكعبة من مـصنعها بالخرنفش إلى ميدان صلاح الدين السابق، وكان نقل الكسوة على أكتاف الحمالين، يحـيط

بها رجال الشرطة، ويتقدمها قسم من الجيش ما بين راجل وراكب معهم الموسيقى تصدح بالأنغام المطربة، ويصحبه أرباب المزمار البلدى المعينون للسفر بصحبة المحمل، وكذلك تقدم الكسوة مدير مصنعها – مأمور الكسوة – ممتطيا جواده، مرتديا لباسه الرسمى – بذلة التشريفة الكبرى – وعلى يديه مبسوطتين كيس مفتاح الكعبة. ويتلو كسوة مقام الخليل إبراهيم محمولة على الأكتاف أيضا، وسار الموكب بهذا النظام من المصنع إلى سبيل (كتخدا)، حيث التقى به المحمل بكسوته الخضراء المعتادة آتيا من (وكالة الست) بالجمالية على ظهر جمل، فسار وراء كسوة المقام، وسار الموكب كله إلى النحاسين، فالغورية، فباب زويلة (بوابة المتولى)، فالدرب الأحمر، فالتبانة، فالمحجر، فميدان صلاح الدين، حيث أقيم هناك الاحتفال. فوضع المحمل مع الكسوة فى المحل المقابل لردهة (صالة) الاستقبال حتى الصبح، ووضعت كسوة المقام وسط الردهة المذكورة التى زينت جدرها بقطع من كسوة الكعبة وأحزمتها القصبية وكيس مفتاح الكعبة وستارة بابها وباب التوبة، ووضع حول كسوة المقام أربع ماثلات (شمعدانات) من الفضة أحضرت من جامع القلعة، ووضع بحجرة المحافظ التى بالجهة الغربية من ردهة الاستقبال أربع قطع يقال لها (كرداشيات) زينت بها جدر الحجرة، وقد أحيت المحافظة الليلة المعقبة لهذا اليوم بتلاوة القرآن الكريم، وإنشاد المنشدين فى مكان شرقى مكان الاحتفال، ودعت العلماء والكبراء والأعيان لمشاركتها فى إحياء الليلة، ومنهم من دعته لتناول طعام العشاء قبل الغروب، ومنهم من دعى للأحياء، بعد صلاة العشاء فحسب، كما أنها دعت مشايخ الطرق من الرفاعية، والسعيدية، والأحمدية، والإبراهيمية. والبيومية، والقادرية، والشاذلية للسير أمام المحمل والكسوتين، وللمشاركة فى إحياء هذه الليلة التى انفق فيها مائة جنيه مصرى، واستمر الحفل إلى ما بعد نصف الليل، حيث جمعت قطع الكسوة التى فى الردهة وفى حجرة الاستقبال. وفى صباح هذه الليلة احتفل بالكسوة والمحمل احتفالاً فخما فى ميدان صلاح الدين، حضره سمو الخديوى والوزراء والأعيان، وأطلق للخديوى ساعة حضوره واحد وعشرون مدفعاً، وصدحت الموسيقى بسلامه ثلاثا، أعقبها الضباط والعساكر والحضور فى كل مرة بالهتاف لسموه (أفند مزجوق يشا) – يعيش أفندينا طويلا – ومكث الخديوى والحضور قليلا فى بهو (صالة) الاستقبال لمشاهدة دورات المحمل السبع المعتادة فى الفناء الواسع الذى أمام البهو، وكان يقود جمل المحمل مدير مصنع الكسوة الذى قدم

المقود إلى سمو الخديوى ، فقبله، وناوله قاضى القضاة فقبله أيضاً مع بعض الحضور، ثم أعاده إلى المأمور الذى ينتظر بالمحمل قبالة الجامع المعروف (بالمحمودية) بالميدان ريثما يتم استعراض الكسوة، ثم عرضت الكسوة يحملها الخفراء على سموه، وقد وقف خارج الردهة مع الوزراء والحضور، والخفراء يمرون بها من أمامهم حتى إذا ما انتهت استعرض الجيش، ثم أطلق واحد وعشرون مدفعا إيذانا بانتهاء الحفلة، وانصراف الخديوى والحضور، ثم سير بالكسوتين والمحمل إلى مسجد الحسين – رضى الله عنه – يصحبها رجال الجيش والشرطة وأرباب الطرق، وفى المسجد استقبل الكسوتين أمير الحج وأمين الصرة... وكانا قد سبقا الناس إلى المسجد، وهناك ضمت بالخياطة قطع الكسوة بعضها إلى بعض، ثم نقلت إلى العباسية مع كسوة المقام فى صناديقها المعدة لها استعدادا للسفر بها إلى الحجاز فيما بعد. أما المحمل فسير به من المسجد الحسينى إلى مصنع الكسوة بالخرنفش، وبقى هناك إلى صبيحة يوم الاحتفال بخروج المحمل إلى ميدان صلاح الدين، ولكن من طريق سوق السلاح، وفى ضحوة ذلك اليوم ١٣ ذى القعدة سنة ١٣١٨هـ (٤مارس سنة ١٩٠١م) عمل احتفال بالميدان المذكور كالاحتفال السابق. وسلم فيه (عبد الله فائق بك) مدير مصنع الكسوة زمام المحمل إلى سمو الخديوى ، وسموه سلمه لأمير الحج ، حيث قاده محفوفا برجال الشرطة والجيش وأرباب الطرق إلى العباسية ليسافر من هناك إلى السويس فمكة مع الكسوتين والروائح العطرية والخرق الجديدة التى تغسل بها الكعبة . " (٣٢)

لقد أوردنا فى الجزء السابق وصفا تفصيليا دقيقا لموكب المحمل المصرى على مر العصور المختلفة وذلك عن طريق شهود عيان لاحتفالات الموكب، بل أن بعضهم شارك فيه، وبعضهم الآخر اشترك فى تنظيمه على المستوى الرسمى مثل اللواء/ إبراهيم حلمى رفعت.

وكما رأينا فإن "موكب المحمل المصرى" فى حد ذاته يعتبر ظاهرة مسرحية تشتمل على فعل متمثلا فى شعائر الموكب وفى العمل المحدد الذى يقوم به المشاركون الفاعلون الذين يتحركون تبعا لسيناريو وضع لهم مسبقا، ويغلف ذلك إطار من الإشارات والأعلام والبيارق والرموز الخاصة بالجماعات والطرق الصوفية، ثم جمهور المتفرجين المتفاعلين مع الموكب (٣٣)

مواكب فتح الخليج (وفاء النيل)

منذ الفتح الإسلامى لمصر والأعياد عند المسلمين ترتبط بمناسبات دينية، مثل عيد الفطر، وعيد الأضحى، وعيد رأس السنة الهجرية ... إلخ ولكن هناك عيدا لا يتصل بالمعتقدات الدينية ، حرص المصريون فى ظل الإسلام على الاحتفال به، وهو عيد فتح الخليج أو (جبر الخليج أو كسر الخليج) و هو نفسه عيد وفاء النيل. فعندما يصل ارتفاع منسوب النيل إلى أكثر من عشرين ذراعا يكون بذلك النيل قد وفى منسوبه وفاض بمائه علينا ليعم الخير على مصر كلها.

موكب فتح الخليج فى مصر الفاطمية

يسجل لنا الرحالة الفارسى " ناصر خسرو علوى " (٣٤) وصفاً تفصيلياً لموكب فتح الخليج عام ٤٤٤ هجرية (١٠٤٩) فيقول: " وتكون أفواه الترع والجداول مسدودة فى البلاد كلها، يحضر السلطان راكباً ليفتح هذا النهر الذى يسمى "الخليج" ... وفى ذلك اليوم تفتح الخلجان والترع الأخرى فى الولايات كلها. وهذا اليوم من أعظم الأعياد فى مصر، ويسمى "عيد ركوب فتح الخليج"...ويسير فى ركاب السلطان عشرة آلاف فارس ، على خيولهم سروج من الديباج الرومى والبوقلمون، نسجت لهذا الغرض خاصة، وطرزت حواشيها بإسم سلطان مصر، وعلى كل حصان درع أو جوشن.. على قمة السرج خوذة جميع أنواع الأسلحة الأخرى.. وكذلك تسير جمال كثيرة عليها هوادج مزينة، وبغال عماراتها (هوادجها) كلها مرصعة بالذهب والجواهر، وموشاة باللؤلؤ ... فى ذلك اليوم، يخرج جيش السلطان كله، فرقة فرقة، وفوجا فوجا، ولكل جماعة اسم وكنية.

فرقة تسمى "الكتاميين" . وهم من القيروان، أتوا فى خدمة لدين الله. وقيل أنهم عشرون ألف فارس.

وفرقة تسمى "الباطليين". وهم رجال من المغرب، دخلوا مصر قبل مجئ السلطان إليها. وقيل أنهم خمسة عشر ألف فارس.

وفرقة تسمى "المصامدة". وهم سود من بلاد "المصامدة"، قيل أنهم عشرون ألف رجل.وفرقة تسمى "المشارقة". وهم ترك وعجم. وسبب هذه التسمية أن أصلهم ليس عربيا، ولو أن معظمهم ولد فى مصر، وقد اشتق اسمهم من الأصل، قيل أنهم عشرة آلاف رجل، وهم ضخام الجثة.

وفرقة تسمى "البدو". وهم من أهل الحجاز، وكلهم يجيدون حرب الرماح، قيل أنهم خمسون ألف فارس.

وفرقة تسمى "الأستاذيين". كلهم خدم بيض وسود، اشتروا للخدمة، وهم ثلاثون ألف فارس.

وفرقة تسمى "السرائيين". وهم مشاة جاءوا من كل ولاية، لهم قائد خاص، يتولى رعايتهم، كل منهم يستعمل سلاح ولايته، وعددهم عشرة آلاف رجل

وفرقة تسمى "بزتوج" يحاربون بالسيف وحده ، قيل أنهم ثلاثون ألف رجل.

ونفقة هذا الجيش كله من مال السلطان، ولكل جندى منه مرتب شهرى على قدر درجته

وهناك فرقة من أبناء الملوك والأمراء الذين جاءوا لمصر من أطراف العالم، ولا يعدون من الجيش. ومن بين هؤلاء أولاد خسرو دهلى، وقد أتت أمهم معهم، وأولاد ملوك الكرك "جورجيا"، وأبناء ملوك الديلم، وأبناء خاقان تركستان (٣٥) . " (٣٦)

هذا بالنسبة لفرق الجيش المشاركة فى إحتفال فتح الخليج.

"وكذلك وجد فى يوم فتح الخليج طبقات أخرى من الرجال من ذوى الفضل والأدباء والشعراء والفقهاء ولكل منهم أرزاق معينة ... وليس لهم عمل إلا أن يذهبوا ليسلموا على الوزير حين يركب ثم يعودو ن . " (٣٧)

و يمضى ناصر خسرو فى وصف الاحتفال بفتح الخليج قائلا :

" فى اليوم الذى ذهب السلطان فى صباحه لفتح الخليج، استأجروا عشرة آلاف رجل أمسك كل واحد منهم أحد الجنائب، وساروا مائة مائة، وأمامهم الموسيقيون ينفخون البوق ويضربون الطبل والمزمار. وسار خلفهم فوج من الجيش. مشى هؤلاء من قصر السلطان حتى رأس الخليج، أتت الجمال وعليها المهود و المواقد، ومن بعدها البغال وعليها العماريات. وقد ابتعد السلطان عن الجيش والجنائب، وهو شاب كامل الجسم، طاهر الصورة من أبناء أمير المؤمنين حسين ابن على ابن أبى طالب [رضى الله عنهما]. كان حليق شعر الرأس، يركب على بغل ليس فى سرجه أو لجامه حليه، فليس عليه ذهب أو فضة. وقد إرتدى قميصا أبيض، عليه "فوطة" فضفاضة، كالتى تلبس فى بلاد المغرب (٣٨)، والتى تسمى فى بلاد العجم "دراعة"، وقيل ان اسم هذا القميص "الدبيقى" (٣٩) ، وأنه يساوى عشرة آلاف دينار. وكان على رأسه عمامة من لونه،

ويمسك بيده سوطاً سميناً وأمامه ثلثمائة رجل ديلمى، عليهم ثياب رومية مذهبة. وقد حزموا خصورهم، وأكمامهم واسعة كما يلبس رجال مصر [فى ذلك العصر]. ومعهم النشاشيب والسهام، وقد عصبوا سيقانهم. ويسير مع السلطان حامل المظلة، راكباً حصاناً، وعلى رأسه عمامة مذهبة مرصعة، وعليه حلة قيمتها عشرة آلاف دينار ذهبى مغربى. والمظلة التى بيده ثمينة جدا، وهى مرصعة ومكللة. وليس مع السلطان فارس غير حامل المظلة (٤٠). وقد سار أمامه الديالمة، وعلى يمينه ويساره جماعة من الخدم، يحملون المجامر ويحرقون العنبر والعود .

وجاء بعد السلطان الوزير مع قاضى القضاة وفوج كبير من أهل العلم وأركان الدولة. وقد ذهب السلطان إلى حيث ضرب الشراع على رأس سد الخليج أى النهر. وظل ممتطيا البغل تحت السرادق مدة ساعة، وبعد ذلك سلموه مزراقاً ليضرب به السد. ثم عجل الرجال بهدمه بالمعاول والفؤوس والمخارف، فانساب الماء، وقد كان مرتفعا، وجرى دفعة واحدة فى الخليج.

فى هذا اليوم يخرج جميع سكان مصر والقاهرة للتفرج على فتح الخليج، وتجرى فيه أنواع الألعاب العجيبة.وكان فى أول سفينة نزلت الخليج جماعة من الخرس يسمون بالفارسية (كدك ولال) لعلهم يتفاءلون بنزولهم. ويجرى السلطان عليهم صدقاته فى هذا اليوم . " (٤١)

موكب فتح الخليج فى مصر المملوكية:

يذكر لنا المؤرخ ابن إياس فى أحداث سنة ٩١٨ هجرية (١٥١٢م) تفصيلا لزيارة السلطان الأشرف الغورى إلى مقياس النيل عندما وصل منسوب الماء إلى ثلاثة أصابع فوق العشرين ذراعا ، وقد كان ذلك فى يوم الأربعاء ثالث عشرة من جمادى الآخر، فيقول:

" ثم صنع السلطان فى تلك الليلة احراقة فكان مصروفها نحوا من مائة وسبعين دينارا مثل احراقة نفط المحمل التى كانت تصنع بالرملة قدام القلعة، فشقوا بالنفط من القاهرة وهو مزفوف وقدامه الطبول والزمور، فكان عدة قلاع النفط خمسين قلعة، والموازن خمسين مأذنة، وأزيار عشرة، وجُرر أربعين جرة، وصواريخ كبار ثلاثمائة، ومأويات ألفا ومائتين، وشجيرات عشرة، وتنانير عشرين، وقطع ألفين، وشعل أربعين،

فلما وصلوا بالنفط إلى شاطئ البحر [النيل] أنزله فى خمسين مركب، وصفوا المراكب قبالة المقياس عند البَهْطلة، ورسم السلطان للأمراء المقدمين بأن يحضروا طبلخاناتهم فى مراكب عند المقياس، ففعلوا ذلك، فكان حس الطبول والزمور مع الكوسات [الطبول الكبيرة] مثل صوت الرعد القاصف . " (٤٢)

موكب فتح الخليج فى مصر الحديثة [من عام ١٦٥٧ وحتى آخر القرن التاسع عشر]

يذكر لنا الرحالة (ثيفنوت) فى كتابة "قصة رحلة إلى الشرق" أنه شاهد فى عام (١٦٥٧م) موكب احتفال فيضان النيل فى ١٨ أغسطس، الذى يسمى (جبر الخليج) ورأى الذبائح تنحر، وقد شاهد إلقاء تمثالين من الخشب فى النيل، وهما على هيئة رجل وامرأة يمثلان خطيبين (النيل وعروسه). (٤٣)

ويذكر لنا العالم الفرنسى (ج - دى شابرول) فى دراسته لعادات وتقاليد سكان مصر المحدثين عام (١٧٩٨)م، والتى ضمها كتاب وصف مصر، وصفا لإحتفال فتح الخليج حيث يقول:

" ويتصدر احتفال عيد الخليج الباشا وكبار شخصيات الحكومة، مثل شيخ البلد والقاضى والدفتردار أو مستشار الحكومة وكخيا الجاويشية، وفرقة الإنكشارية والكشاف وكل كبار الشخصيات، وعند الصباح يصل الباشا مع أهل بيته أى مع ضباطه ورجاله، ويصل البكوات مع مماليكهم، ويصحبهم جمهور كبير من الموسيقيين ويحتلون جزءاً من الميدان، بينما تكون القوارب تغطى سطح الترعة، وتمتاز قوارب السيدات بفخامتها وبهوادجها التى تغلق عليهن بدافع الغيرة، ويخلع الباشا جبة على كل من الأغا وبقية كبار الضباط ثم يعطى الإشارة، وعندئذ يقوم عمال معدون لهذا الغرض برمى تمثال أو عمود طينى فى النيل وسط ضجيج الهتافات والآلات الموسيقية، ثم يقطع السد وتتدفق مياه النيل على الفور فى شوارع المدينة لتصبح أشبه بالبحيرات وقبل أن ينسحب الباشا يلقى فى النهر بقبضة من العملات الذهبية والفضية يتسابق إلى الفوز بها غواصون مهرة، وينقضى ما يتبقى من النهار فى أفراح ومسرات تستمر حتى الليلة التالية. " (٤٤)

ويروى لنا (الكسندر مورى)* فى كتابه "قتل الإله فى مصر، طرفا من موكب الاحتفال بوفاء النيل، فيقول:" أنه فى حوالى ١٥ من أغسطس - أواخر القرن التاسع عشر

وبالقرب من جزيرة الروضة، كان المصريون يحتفلون بعيد جبر الخليج حتـــى تنـساب المياه الجديدة فى القنوات، ويذكر شيئا عن مخروط مصنوع من الطين كـانوا يـسمونه العروسة وهو أشبه (بالمانيكان) الحالى، وفى أعلى المخروط وعلى قمته كان يزرع الذرة أو القمح، وعند وصول الفيضان إلى فم الخليج تنساب المياه بشدة فتجرف معها العروسـة وتغوص مع الأمواج المتدفقة. وكانوا يزعمون أن النهر يقترن بهذه العروسة من الطـين وبها الحبوب " (٤٥) وينفى (الكسندر مورى) وجود أى نص قديم يشير إلى تقديم عـذراء إنسانية قربانا للنيل. (٤٦)

ويعتبر موكب فتح الخليج فى صميمه عرضا مسرحيا مخرجا بعنايـة ، مكانـه طرقات المدينة ثم مياه النيل، وحركته المسرحية من قصر الحاكم إلى شاطئ النيل، وبطله الرئيسى الحاكم (أو السلطان أو الباشا) أما باقى الأدوار فهى موزعة بدقة ونظـام علـى الأمراء ورجال الدولـة وأفراد الجـيش ، وجميعهم يرتدون الملابـس الخاصـة بهـذا العرض ، ويستخدمون الرايات والشارات التى تكمل الإطار التشكيلى للموكب المقدم أمام جماهير الناس الذين يقومون بدور المتفرجين ، ذلـك بالإضـافة إلـى اسـتخدام الآلات الموسيقية المختلفة من طبول ذات أحجام مختلفة، وآلات نفخ، وآلات نحاسـية، جميعهـا تعمل على ضبط إيقاع حركة المشاركين فى الاحتفال.

و من الواضح " إن الهدف من (هذا الموكب الاحتفالى) – إلى جـوار إظهـار الأبهة – أن يقع كل ذلك فى نفوس الناس موقع المتعة ويبث فيهم الرهبة ويطلعهم علـى مدى قوة الدولة وغناها، فيلزمون جانب الولاء لها . " (٤٧)

مواكب رؤية هلال رمضان

يقول الله تعالى " شهر رمضان الذى أنزل فيه القرآن هدى للناس وبينات من الهدى والفرقان " صدق الله العظيم

فإذا لم يكن لشهر رمضان ميزة سوى بدء نزول القرآن فيه لكفاه فخرا وتكريما وتفضيلا على بقية الشهور، فما بالك وفيه ليلة القدر، وليلة القدر خير من ألف شهر. والصوم أحد أركان الإسلام الخمس، وقيل بأن رمضان فى الأيام كالنبى صلى الله عليه وسلم فى الأنام. من ثم عنى المسلمون بشهر رمضان فى سائر الأقطار وأحاطوه بأنواع التكريم، وأحيوه بصنوف العبادة، وأغدقوا فيه الخير على الفقراء والمعوزين.

" ويؤثر عن القاضى أبى عبد الرحمن ابن لهيعة، الذى ولى قضاء مصر سنة ١٥٥هـ - ٧٧١م، أنه أول قاض حضر لنظر الهلال فى شهر رمضان " (٤٨) وكان ذلك فى عهد أمير مصر عبد الله بن عبد الرحمن بن معاوية بن حُدَيْج الذى كان والياً على مصر من قبل الخليفة العباسى أبى جعفر المنصور (٤٩)، " واستمر القضاة بعد ذلك يخرجون مع الناس إلى جامع محمود بسفح المقطم لرؤية الهلال فى رجب وشعبان احتياطيا لرمضان، وأعدت لهم دكة عرفت بدكة القضاة على مكان بالجبل مرتفع عن المساجد يخرجون إليه لنظر الأهلة إلى أن بنى مكانها مسجد فى العصر الفاطمى، فصاروا يرصدونه من فوق المنارات. " (٥٠)

موكب الرؤية فى مصر الفاطمية:

لقد اهتم الخليفة الفاطمى بمهرجان إعلان حلول شهر رمضان، " فقد كان يخرج فى موكب متحليا بملابسه الفخمة، من باب الذهب ، أحد أبواب القصر الفاطمى الكبير، وحوله الوزراء بملابسهم المزركشة، وخيولهم المطعمة، بسروجها المذهبة، وفى أيديهم الرماح والأسلحة المكفتة بالذهب والفضة، والأعلام الحريرية الملونة، وأمامه الجند ، تتقدمهم الموسيقى صادحة بأنغام شجية، ويسير فى هذا الاحتفال تجار القاهرة من الجوهريين والصيارفة والصاغة والبزازين وغيرهم. وقد تبارى هؤلاء التجار فى معالم الزينة المقامة على حوانيتهم، وتفننوا فيها بما يلفت نظر الخليفة. فيسير الموكب من بين القصرين إلى أن يخرج من باب الفتوح، ثم يدخل باب النصر عائدا إلى باب الذهب، وفى أثناء الطريق توزع الصدقات على الفقراء والمساكين. وحينما يبلغ الخليفة القصر يستقبله

المصلون بتلاوة القرآن الكريم فى مدخل القصر ودهاليزه حتى يصل إلى خزانة الكسوة الخاصة، فيغير ملابسه ويوزع الدنانير والهدايا، ثم يتوجه لزيارة قبور آبائه حسب عاداته. فإذا أتم ذلك أمر أن يكتب إلى الولاة والنواب بحلول شهر رمضان . " (٥١)

موكب الرؤية فى مصر المملوكية:

وبعد الدولة الفاطمية استمرت العناية بالاحتفال برؤية هلال رمضان، فقد " كان يخرج قاضى القضاة، والقضاة الأربعة والشهود ومعهم الشموع لرؤية الهلال، وكان يشترك معهم محتسب القاهرة وتجارها ورؤساء الطوائف والصناعات والشعب، وكانوا يشاهدون الهلال من منارة مدرسة المنصور قلاوون بالنحاسين، لوقوعها أمام المحكمة الصالحية (مدرسة الصالح نجم الدين) فإذا تحققوا من رؤيته، أضيئت الأنوار على الدكاكين وخرج قاضى القضاة فى موكبه تحف به الفوانيس بالشموع والمشاعل حتى يصل إلى داره، ثم تتفرق الطوائف إحيائها معلنين بالصيام. " (٥٢)

ولم تكن الأقاليم أقل عناية من العواصم بالاحتفال برؤية هلال رمضان ، فقد شاهد ابن بطوطة الرحالة فى سنة ٧٢٧ هـ – ١٣٢٧ م ، الاحتفال برؤية رمضان فى مدينة أبيار (٥٣) ووصفه بقوله: " ولقيت بأبيار قاضيها عز الدين المليحى الشافعى، وهو كريم الشمائل كبير القدر. حضرت عنده مرة يوم الركبة (وهم يسمون ذلك يوم ارتقاب هلال رمضان)، وعادتهم فيه: أن يجتمع فقهاء المدينة ووجوهها بعد العصر من اليوم التاسع والعشرين لشعبان بدار القاضى، ويقف على الباب نقيب المتعممين، وهو ذو شارة وهيئة حسنة، فإذا أتى أحد الفقهاء أو الوجوه تلقاه ذلك النقيب، ومشى بين يديه قائلا: باسم الله، سيدنا فلان الدين! فيسمع القاضى ومن معه فيقومون له، ويجلسه النقيب فى موضع يليق به. فإذا تكاملوا هنالك ركب القاضى وركب من معه أجمعون، وتبعهم جميع من بالمدينة من الرجال والنساء والصبيان، وينتهون إلى موضع مرتفع خارج المدينة، وهو مرتقب الهلال عندهم، وقد فرش ذلك الموضع بالبسط والفرش، فينزل فيه القاضى ومن معه، فيرتقبون الهلال، ثم يعودون إلى المدينة بعد صلاة المغرب، وبين أيديهم الشمع والمشاعل والفوانيس. ويوقد أهل الحوانيت بحوانيتهم الشمع، ويصل الناس مع القاضى إلى داره، ثم ينصرفون. هكذا فعلهم فى كل سنة. " (٥٤)

ويصف لنا المؤرخ ابن إياس فى سنة (٩٢٠هـ - ١٥١٤م) موكب رؤية هلال رمضان أثناء حكم السلطان قنصوه الغورى فيقول: " وأما فى ليلة رؤية الهلال حضر القضاة الأربعة بالمدرسة المنصورية، وحضر الزينى بركات بن موسى المحتسب، فلما ثبت رؤية الهلال وانفض المجلس ركب الزينى بركات بن موسى من هناك فتلاقاه الفوانيس الأكرة والمنجانيق والمشاعل والشموع الموقودة فلم يحص ذلك لكثرته، ووقدوا له الشموع على الدكاكين وعلقوا له التنانير والأحمال الموقودة بالقناديل من الأمشاطيين إلى سوق مرجوش إلى الخشابين إلى سويقة اللبن إلى عند بيته، فارتجت له القاهرة فى تلك الليلة، وكانت من الليالى المشهودة، وأطلقوا له مجامر بالبخور بطول الطريق وكان ذلك يعادل المواكب السلطانية . " (٥٥)

موكب الرؤية فى القرن التاسع عشر بمصر:

يطالعنا المستشرق الإنجليزى إدوارد وليم لين الذى زار مصر فى الفترة ما بين ١٨٣٣م - ١٨٣٥م، بوصف تفصيلى لموكب رؤية هلال رمضان فيقول: " تعرف الليلة التى يتوقع فيها بدء شهر "رمضان" بليلة "الرؤية"، ويتوجه فى فترة بعد ظهر اليوم السابق أو قبلا العديد من الأشخاص إلى الصحراء حيث الهواء النقى لرؤية هلال القمر، ويبدأ الصوم فى اليوم التالى بعد رؤية الهلال ...... وينطلق المحتسب وشيوخ بعض التجارات المختلفة (الخبازون والطحانون والجزارون وبائعو اللحم والزياتون والخضرجيون) ولفيف من أعضاء هذه التجارات وفرق المزيكاتيين والفقراء يرأسهم الجنود فى هذه الليلة فى موكب من القلعة إلى محكمة القاضى وينتظرون عودة أحد الأشخاص الذى ذهب لرؤية أو شهادة مسلم آخر رأى القمر هلالا. ويحتشد الناس فى الشوارع التى يمرون بها. وجرت العادة أن تنضم إلى الموكب طائفة من الجياد المغطاة أسرجتها بشكل مزركش، بيد أن العرض العسكرى للطبقة الفقيرة قد حل محل الأبهة الدينية المدنية التى تشهدها هذه الليلة. وبات يقتصر موكب ليلة الرؤية اليوم على مشاة النظام. ويتقدم حاملو المشاعل كل مجموعة من الجنود كما يسيرون خلفهم لإنارة الطريق لهم عند عودتهم ويتبعهم الشيخ وبعض أعضاء التجارات الأخرى مع العديد من الفقراء وهم يهتفون عند مرورهم: "بركة، بركة! بارك الله عليك يا رسول، السلام عليه". وتنقضى عامة بضع دقائق بعد مرور فرقتين أو ثلاث فرق ويختم المحتسب ومساعدوه الموكب. وبعد أن يصل الخبر اليقين بأنه

تمت رؤية القمر إلى محكمة القاضى ينقسم الجنود والمحتشدون فرقا عديدة ويعود فريق منهم إلى القلعة بينما تطوف الفرق الأخرى فى أحياء مختلفة فى المدينة تهتف: " يا أتباع أفضل خلق الله: صوموا صوموا ". وإذا لم يروا القمر فى تلك الليلة، يصرخ المنادى: "بكرة شعبان ، مافيش صيام... مافيش صيام" . " (٥٦)

موكب الرؤية فى العصر الحديث :

واستمرت حفلات الرؤية يشترك فيها الشعب بطوائفه حينما انتقل إثبات الهلال إلى المحكمة الشرعية، فقد كان يحتفل بها احتفالا عظيما، " فيخرج موكب الرؤية من محافظة مصر إلى المحكمة الشرعية تتقدمه الموسيقى والجنود والتجار ومشايخ الحرف بطبولهم حتى إذا ثبت رؤية الهلال تطلق الصواريخ والألعاب النارية، وتطلق المدافع وتضاء المنارات ثم يمر موكب الرؤية فى أنحاء القاهرة معلنا الصيام. واشتراك مشايخ الحرف فى هذا الموكب وفى المواكب الكبيرة الأخرى كانت تمثل فيه التجارات والصناعات على عربات يتبارى أصحابها كل فى إظهار تجارته أو صناعته فهى من قبيل الدعاية، والدعابة وفيها ما يثير الإعجاب، وفيها ما يثير الضحك، وكان الشعب على بكرة أبيه يخرج لمشاهدة هذه المواكب، وإلى بداية القرن العشرين كان يقام موكب الرؤية طبقا لهذا النظام مع التبسيط، ثم تقلص هذا الاحتفال تدريجيا إلى أن أعادت إليه بهجته حكومة ثورة ١٩٥٢ باعتباره من العادات والتقاليد القومية الواجب غرس معالمها وصورها فى نفوس الأطفال، لتتعلق بها أذهانهم وتثير فيهم عوامل الشغف بتقاليد بلادهم، فقد أصدرت الأوامر فى أواخر شعبان سنة ١٣٧٤هـ- أبريل سنة ١٩٥٥م أن يعاد الاحتفال بموكب الرؤية القديمة على نسق يجمع بين سنة القديم والتطور الذى أدركته مصر فى ظل الثورة. " (٥٧)

وبتاريخ ٢٢ أبريل سنة ١٩٥٥ نشرت الصحف برنامج الاحتفال كالآتى:

الموكب التقليدى:

ويشمل موكب الرؤية فى القاهرة، الموكب الرسمى التقليدى الذى سيبدأ من محافظة القاهرة وتشترك فيه عربات أعدتها المصانع والشركات والمحال التجارية تمثل مختلف الحرف والمهن في مصر.. ويسير موكب الحرف – من مكان التجمع وهو

الجمعية الزراعية المصرية – فى منتصف الساعة الثالثة بعد ظهر اليوم. ويبدأ الموكب الرسمى من المحافظة فى منتصف الساعة السادسة.

فرق الكشافة والموسيقى:

وتشترك فى الموكب الرسمى فرق الكشافة الأهلية، وفرق الموسيقى وعربات تمثل نهضة الكليات والمدارس الصناعية والمصانع المصرية والمحال التجارية، ولأول مرة تشترك المصانع الحربية فى إبراز إنتاجها وأعمالها فى عربات من تصميمها تسير فى الموكب. (٥٨)

موكب الرؤية فى محافظة الشرقية:

ولم يكن موكب الرؤية فى ذلك الوقت قاصرا على القاهرة فقط، فقد شاهده المؤلف أعوام ١٩٦٤، ١٩٦٥، ١٩٦٦ ، بمركز فاقوس بمحافظة الشرقية ، حيث نشأ المؤلف، وكثيرا ما كان يسير فى موكب الرؤية بصحبة أقرانه من الأطفال، بيد أن هذا الموكب قد توقف فى مركز فاقوس بعد نكسة ٥ يونيو ١٩٦٧م.

وصفة الموكب كالتالى:

بعد صلاة العصر... يتجمع الموكب أمام مركز فاقوس [قسم الشرطة] فى انتظار إشارة البدء التى حتما سوف تصل إلى مأمور المركز تليفونيا من القاهرة معلنة ظهور هلال رمضان عندئذ يتحرك موكب الرؤية على هذا النحو :

فرقة موسيقى الشرطة النحاسية تتقدم الموكب تعزف الألحان المختلفة المبهجة، يتبعهم خيالة الشرطة بقيادة المأمور حيث يركبون خيولهم فى طابورين منتظمين، يليهم أفراد الشرطة يسيرون فى طابورين أيضا فى خطوات منتظمة موقعة على أنغام الموسيقى، يليهم شيوخ ومريدو الطرق الصوفية بملابسهم البيضاء المطعمة بالشرائط والعمامات الخضراء، يمسكون فى أيديهم الأعلام والبيارق التى تدل عليهم. ويليهم فى الموكب طابور من العربات (الكارو) التى تجرها الخيول والبغال، وهذه العربات تمثل الحرف المختلفة، فنرى عربة عليها (كنفانى) أمامه فرن يصنع بواسطتها الكنافة والقطائف، كما نرى عربة أخرى عليها نجار يقوم بصناعة قطعة أثاث خشبية أمام الناس، ثم عربة أخرى عليها صانع الأحذية يقوم بصناعة حذاء ، وبالأحرى يقوم بصناعة (بُلغة) حيث يشتهر مركز فاقوس بصناعة (البُلغ)، ثم تليها عربة أخرى عليها الحدَّاد الذى

يستخدم السندان والمطرقة فى تطويع قطعة من الحديد وتشكيلها، ثم تأتى عربة الخياط الذى يجلس إلى ماكينة الخياطة منهمكا فى خياطة جلباب بلدى ، ثم يلى ذلك عربة الخبازين الذين يعجنون العجين ثم يقومون بخبزه داخل فرن صغيرة موضوعة فوق العربة ،، وبعد ذلك يوزعون الخبز الذى ينضج على جمهور المشاهدين . (ويشارك الجمهور فى الفعل الاحتفالى) . ومن المعتقد أن مشاركة أصحاب الحرف والبائعين إنما هو استغلال هذه المناسبة للإعلان عن بضاعتهم من خلال مبدأ النفعية والبهجة.

إن سيناريو موكب الرؤية هذا يفرض نفسه من خلال نقطة انطلاق وهى ثبوت رؤية هلال رمضان، وإذا كانت بداية هذا السيناريو قد انطلقت منذ البداية على المستوى الدينى ، وهو الإعلان ببداية شهر الصوم وشعائره ، فإن مشاركة الدولة والاحتفال به منذ القدم، وحتى فترات تطوره – على أيدى الفاطميين والمماليك ومن قلدهم – فمن الجائز أن الدولة قد شاركت هى الأخرى فى تطوير هذا السيناريو ، كما أن دخول الطوائف الصوفية، ومشاركتها بطبولها وأذكارها ومدائحها ولباسها وأعلامها، طور هو الآخر شكل هذا الاحتفال عن طريق المنطوق من الأذكار والمسموع من إيقاعات الطبول، ثم دخول طوائف الحرفيين وانهماكهم فى تدفقهم الحركى فى مهنهم وحرفهم، لا شك طور هذا الاحتفال ، وذلك بتشخيص كل حرفة أمام جمهور الموكب من خلال نداءاتهم ، وأصواتهم بل وأصوات الأدوات التى يستعملونها أثناء الدق عليها كصوت (سندان) الحدّاد وأصوات الباعة وخلافه.

هذا السيناريو كان فكرته الأولى الاستكشاف والفتوى (عند رجال الدين) ، ثم الإعلان وتوصيل النبأ (عند رجال الدولة) ، ثم رد الفعل الشعبى عند الجمهور المتلقى ، وهو الفئات الشعبية التى تشارك [فى الموكب] من أجل المتعة أو المنفعة المادية أو الروحية .

هذا السيناريو وأن فرض نفسه أولاً فإن المشاركة الشعبية فيه ، بالإضافة الى مشاركة المسئولين ساهمت فى تطويره بما يليق بهذه المناسبة ، ومن الممكن هنا تحديد المسئول عن الاحتفال والتخطيط له ، وأما الذى ينفذ فهم بقية المشاركين الذين ذكروا آنفاً .

وعلى هذا فمن الممكن أن يحدث التدفق الحركى الجمعـــى والفـــردى – مـــن قبـــل المشاركين – فى إطار ما حدده هذا (السيناريو) ودرجة الإيمان بتنفيذه ، ومن هنا قد ينبثق ما يمكن أن نطلق عليه بذور المسرح أو الظاهرة المسرحية. (٥٩)

مواكب الاحتفال بالمولد النبوى الشريف

أولاً: موكب الدوسة:

آخـــــر رصد لهذا الموكـــب كان في عهد محمد علي ، رصده لنـــا الطبيب الفرنسي (أ. ب كلوت بك) الذي جاء إلى مصر في أعقاب الحملة الفرنسية على مصر وبداية عصـــر محمد علـــي ، ومن قبل في عام (١٨٣٣م) قدم لنـــا الرحالـــة الإنجليزي (ادوارد وليم لين) وصفاً تفصيلياً لهذا الموكب. يقول كلوت بك : " فمنذ الشهر الثالث من السنة الهجرية تعد المعدات العظيمة للاحتفال بمولد النبي وإقامته في ميدان الأزبكية بمظاهر الأبهة والجلال، والدراويش السعدية المحور الأكبر الذي يدور عليه هذا الاحتفال العظيم. " (٦٠)

و يقدم لنا ادوارد وليم لين الوصف التفصيلى لموكب الدوسة الذى شاهده و ســـار فيه، حيث يقول : " لما انتهى شيخ الدراويش السعدية (السيد محمد المنـــزلاوي) مـــن صلاة الظهر (الجمعة) والوعظ انطلق إلى منزل الشيخ البكري الذي يرأس كـــل طبقـــات الدراويش في مصر والذي يقع في الجهة الجنوبية لبركة الأزبكية. وانضمت إليـــه عنـــد خروجه من الجامع مجموعات متنوعة من دراويش السعدية أتوا من مناطق مختلفة مـــن العاصمة – وحمل أعضاء كل منطقة علمين خاصين بهم ... وكان الشيخ في ذلك اليـــوم يرتدي رداء وقاووقاً (٦١) أبيضين ، ويعتمر عمامة من الموسيلين زيتية اللون داكنة فلا نكاد نميز لونها عن اللون الأسود إضافة إلى شقة من الموسيلين الأبيض ملفوفـــة بـــشكل منحرف إلى الأمام، كان الشيخ راكباً حصاناً معتدل الطول والوزن... دخل الشيخ بركـــة الأزبكية يسبقه موكب كبير من الدراويش هو رئيسهم. وتوقف هذا الموكب علـــى بعـــد مسافة قصيرة من منزل الشيخ البكري وانطرح عدد كبير من الدراويش وغيرهم أرضـــاً جنباً إلى جنب متلاصقين متراصين ظهورهم مـــستقيمة وأرجلهـــم ممـــدودة وأذرعهـــم مضمومة تحت جباههم وكانوا لا ينفكون يرددون كلمة "الله". ثم قام نحـــو اثنـــي عـــشر درويشاً – وقد خلعوا أحذيتهم في معظمهم – يمشون على ظهور رفاقهم الممددين، وكان بعضهم يضرب "الباز"(٦٢) ويهتف اسم "الله" إلى أن ظهر الشيخ. تردد الحصان لـــدقائق معدودة في الدوس على أول الرجال الممددين المنطرحين أمامه، وراح يرهو رهواً دون خوف ظاهر فوق هؤلاء جميعاً يقوده شخصان، فكان أولهما يدوس أقدام الممددين وثانيهما

يمشي على رءوسهم ، عندها صرخ المتفرجون صرخة مطولة "الله" في صوت واحد. ولم يكن يبدو أن أحداً من هؤلاء الرجال الذين داستهم حوافر الحصان قد أصيب بأذى، فعلى العكس قفز كل واحد منهم بعد أن مر الحصان عليه وتبع الشيخ بعد أن تلقى دوستين من الحوافر الأمامية والخلفية. ويعتبرون هذا النوع من الأداء أعجوبة تتحقق عبر قوة خارقة تمنح لكل شيخ من شيوخ السعدية. " (٦٣)

ثانياً: موكب الطرق في عهد الخديوي عباس حلمي الثاني [١٨٩٢م : ١٩١٤م]

عن موكب الاحتفال بالمولد النبوي في ذلك العصر، يقول أحمد شفيق باشا في مذكراته: " يبدأ المولد في ٢٥ صفر، بأن يجتمع رجال الطرق بميدان باب الخلق وكل طريقة معها أعلامها، وعند تكاملها تسير في موكب، ينشد رجالها ترانيم، كل طريقة بنغمتها، مع دق الدفوف وقرع البازة إلى أن يصلوا مركز مشيخة الطرق الصوفية، حيث يستقبلهم السيد البكري، فتقرأ الفاتحة والصلوات والتسليمات، ثم يجتمع مشايخ الطرق لديه فيعلن افتتاح المولد النبوي الشريف، ثم ينصرفون. " (٦٤) وفي مساء يوم ٢٨ صفر" يأتي أرباب الطرق المختلفة، جماعات جماعات، كل أهل طريقة بدورهم، وأمامهم حاملو الفوانيس الخاصة بهم – وهي فوانيس كبيرة مغطاة بقماش أبيض رقيق بدل الزجاج – فيستقبلها السيد البكري، وبعد قراءة الفاتحة والصلوات والتسليمات، يقام مجلس الذكر، وينشدهم الشيخ الشنتوري، ويستمر إحياء الليالي في سراي السادة البكرية لغاية يوم ٤ ربيع الأول. " (٦٥)

ثالثاً: زفة المولد النبوي في بور سعيد عام ١٩٩٤م

حوالي الساعة الرابعة، من يوم السبت ٢٠ أغسطس ١٩٩٤، بدأت شوارع بورسعيد تخرج أثقالها من النساء والأطفال والشباب، في جماعات أتت من كل صوب، تجاه طريق البحر وميدان الشهداء، محملين بأشواقهم، والبهجة تغمر كل الوجوه، في مشهد احتفالي رائع لا يتكرر إلا مرة واحدة في العام:

باعة الحلوى والحمص وحب العزيز والذرة المشوية والدندورمة والفشار، اصطفوا بعرباتهم على جانبي الشوارع التي سيمر بها موكب المولد، شعب بورسعيد تجمع بمختلف طوائفه بحدائق ميدان الشهداء، والشوارع المؤدية إليه

من بعيد ، بدأت تظهر الرايات والبيارق في طريق البحر، و"الزفة" تزحف في بطء تجاه الشرق، خلف مبنى الأمن وديوان المحافظة، حتى سور قناة السويس، ثم عادت غرباً، من شارع أحمد عرابي إلى ميدان الشهداء.. حيث توقفت في الساعة السادسة والنصف، في مقدمة الزفة: فرقة للأمن المركزي، يليها أربع سيارات (مرسيدس) بيضاء تحمل ضباط الشرطة، ثم عربات المطافئ والإسعاف، وسيارتان للبحرية، ثم فرق الدراويش وطوائف الصوفية، كل طريقة تميزها الأعلام والبيارق باللون الذي اشتهرت به، أربع نماذج للكعبة محمولة على سيارات، يحيطها أطفال يرتدون الملابس العربية، كما تعود كبار التجار بالمدينة، المشاركة بسيارات مغطاة بالزهور والورق الملون، في أشكال زخرفية رائعة يتوسطها اسم "محمد" أو كلمة التوحيد، ونماذج ضخمة لعرائس المولد، وكل سيارة تصاحبها فرقة إنشاد، زغاريد وغناء ورقص ومحاولات للإمساك برايات الصوفية وتقبيلها التماساً للبركة.. في السابعة والنصف، تتحرك الزفة، عقب وصول ركب محافظ بور سعيد إلى مسجد "العباسي" بشارع محمد علي، حيث بدأت مراسم الاحتفال الرسمي بعد أداء صلاة المغرب... (٦٦)

موكب أبي الحجاج

لأمر ما شيد مقام أبي الحجاج ومسجده على ركن من فناء معبد الأقصر. وليس الغريب هو وجود مسجد لسيدي (يوسف أبو الحجاج) بالأقصر، ولكن الغريب هو أن يبنى هذا المسجد على ركن عال من معبد الإله آمون بالأقصر، وأن يضم هذا المسجد إلى أجزائه ساحة يوضع فيها قارب أبي الحجاج أو سفينته، وأن يكون حلول سيدي أبي الحجاج بمعبد آمون الذي انتزعه منه قد جعله خليفة له يرث عنه ماله من صفات وما اشتهر به من مناقب، وما عليه من واجبات وماله من حقوق وعادات. وكما كان الإله آمون في زمن الفراعنة يخرج في احتفال مهيب من معبده مرة في العام في سفينته المقدسة فيطوف في أرجاء مدينته التي يتولاها بحمايته ورعايته فان سيدي أبا الحجاج يخرج هو أيضاً مرة كل عام في اليوم الرابع عشر من شهر شعبان المكرم فيطوف في مدينته المحبوبة (الأقصر) في احتفال يتضمن أكبر عيد محلي يقام في هذه البلدة. مهرجان أبي الحجاج يحمل نفس المظاهر القديمة... نفس الطابع.. نفس المكان.. نفس التفاصيل. " فإذا حل الموكب أخرج القارب (ذو الألوان) ثم وضع على عربة ذات أربع عجلات وقد

غطي هذا كله بقماش ملون هو الذي كان يغطي مقبرة أبي الحجاج. أما الأقمشة التي تغطي المقابر الخمس الباقية فإنها تفرش على ظهور خمسة جمال تكون قد اتخذت زخرفها وازينت، أما من يمتطي ظهور هذه الجمال فهم أعضاء أسرة الحجاجية. وهكذا يكتمل الجمع عند المسلة التي تقوم أمام معبد الأقصر، أي عند ميدان الساحة وفقاً للتقاليد، ويتكون الجمع من اثنين من ضباط البوليس وعشرة من رجال السواري وخمسين من جنود المشاة، يلي ذلك الجمال الخمسة مزدانة بأجمل زخرف وزينة وقد غطيت ظهورها بالأقمشة الملونة التي كانت تغطي قبور الأولياء، ثم هي تحرك رءوسها ورقابها مزهوة فتدق الأجراس الصغيرة المشدودة إليها وتتيه رءوسها بريش جميل علق عليها. على حين يهلل الرجال الذين امتطوا ظهور الجمال مكبرين ب" لا إله إلا الله، الله أكبر، الله أكبر، الله أكبر"، ويرتفع صوت مؤذن المسجد داعياً الناس إلى الصلاة على النبي، وحمد الله والثناء عليه ... ويتلوا ذلك مشايخ الطرق وأعضاء أسرة أبي الحجاج وقد حمل كل فريق منهم علما ذا ألوان متعددة وكلهم ينشدون أناشيدهم في الإشادة بذكر أبي الحجاج ومسجده، وفي وسط جلبة الأناشيد والتصفيق والتهليل والتكبير وإطلاق البنادق يتقدم قارب الولي في هدوء وتمهل تحيط به الأعلام ويجتاز هذا الجمع الحاشد الذي يبلغ منه الفرح مبلغاً يفوق حد الوصف حتى لتراه يندفع إلى القارب يحاول لمسه للتبرك به وبقداسته. وهكذا.. يتقدم الموكب ويسير متمهلاً تارة ومتوقفاً تارة أخرى .. يعترضه فريق من الناس من حين إلى حين وهم يرقصون أو يذكرون الله.. ثم هو يتوقف عند كل مقام ولي من الأولياء ليقرأ الناس الفاتحة ويثنون على الله وعلى وليهم أبي الحجاج الذي يزور زملائه الأولياء."(٦٧)

القارب – معبد الأقصر – الجنود – الأعلام – الأناشيد – الشعب المبتهج – التبرك بالقارب حتى الأجراس الصغيرة بلغت سمع مصر الحديثة على بعد الزمن وطول الأحقاب، خطى موكب آمون المتمهلة لم يخلفها الزمن بل واكبته إلى مصر الحديثة فقارب الحجاج يتقدم (في هدوء وتمهل) تماماً كما كان يفعل قارب آمون.

ومن ثم " فالتقاليد ما زالت مستمرة ، والظاهرة واحدة، فقط تغيرت الأسماء من الإله آمون إلى أبى الحجاج . لقد انتقلت الظاهرة من إله فرعونى الى شيخ مسلم بعد أن أصبح أبى الحجاج رمزا للقداسة ، فهو إنسان له كرامات، وليست الكرامات مرتبطة بدين معين . " (٦٨)

موكب مولد زين العابدين

يحدثنا شيخ المؤرخين "عبد الرحمن الجبرتى" – وهو الرافض لما يحدث في الاحتفالات بموالد الأولياء – فيقول في أحداث شهر رجب سنة ١٢٢٥ هجرية:

" (ومن الحوادث البدعية) من هذا القبيل أن عثمان أغا المتولي أغات مستحفظات سولت له نفسه عمارة مشهد الرأس وهو رأس زيد بن علي زين العابدين بن الحسين بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهم ويعرف هذا المشهد عند العامة بزين العابدين وبذلك اشتهر ويقصدونه بالزيارة صبح يوم الأحد فلما كانت الحوادث ومجئ الفرنسيس أهملوا ذلك وتخرب المشهد وأهيلت عليه الأتربة فاجتهد عثمان أغا المذكور في تعمير ذلك فعمره وزخرفه وبيضه وعمل به ستراً وتاجاً ليوضعا على المقام وأرسل فنادى على أهل الطرق الشيطانية المعروفين بالأشارير وهم السوقة وأرباب الحرف المرذولة الذين ينسبون أنفسهم لأرباب الضرائح المشهورين كالأحمدية والرفاعية والقادرية والبرهامية ونحو ذلك وأكد في حضورهم قبل الجمع بأيام ثم أنهم اجتمعوا في يوم الأحد خامس عشرينه بأنواع من الطبول والزمامير والبيارق والأعلام والشراميط والخرق الملونة والمصبغة ولهم أنواع من الصياح والنياح والجلبة والصراخ الهائل حتى ملأوا النواحي والأسواق وانتظموا وساروا وهم يصيحون ويرددون ويتجاوبون بالصلوات والآيات التي يحرفونها وأنواع التوسلات ومناداة أشياخهم أيضاً المنتسبين إليهم بأسمائهم كقولهم برفع الصوت وضرب الطبلات وقولهم يا هو يا هو يا جباوي ويا بدوي ويا دسوقي ويا بيومي ويصحبهم الكثير من الفقهاء والمتعممين والأغا المذكور راكب معهم والستر المصنوع مُركب على أعواد وعليه العمامة مرفوعة بوسط الستر على خشب ومتحلقين حوله بالصياح والمقارع يمنعون أيدي الناس الذين يمدون أيديهم للتمسح والتبرك من الرجال والنساء والصبيان المتفرجين الذين يرمون الخرق والطرح حتى أنهم يرخونها بالحبال لتصل إلى ذلك التمثال لينالوا جزءا من بركته، ولم يزالوا سائرين به على هذا النمط والخلائق تزداد كثرة حتى وصلوا إلى المشهد خارج البلدة بالقرب من كوم الجارح..." (٦٩)

وإذا أردنا تحليل الموكب السابق كظاهرة مسرحية، نرى أن الحدث هو قيام عثمان أغا بعمارة مشهد رأس زين العابدين وتجهيز هيكل الضريح الذي أشار إليه الجبرتي بأنه التمثال. أما الفعل فقد قام به أصحاب الطرق (الشيطانية) (الأشاير) بانفعالهم ورد فعلهم

تجاه موكب الهيكل بكسوته وعمامته، ومنعهم أيدي الناس من الامتداد نحو الهيكل و(التمثال) للتمسح به من أجل التبرك، مما يجعل هؤلاء يصارعون بالقول والفعل ضد من يمنعهم.. يضاف إلى ذلك تلك اللغة البدائية المرئية المتمثلة في البيارق والأعلام و(الشراميط) والخرق الملونة ، والتعامل معها في تلقائية وعفوية عن طريق حركة المد والجزر الجمعية والفردية، ثم تلك اللغة العفوية المسموعة عن طريق الصياح والنياح الواردة في هذا المشهد .. ثم الطبول والمزامير وغيرها مما يجعل هذا الموكب وان كان ليس مسرحاً بالمعنى المتعارف عليه عند البعض، إلا أنه قريب من مفهوم المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد والذي مكانه العراء على حد قوله. (٧٠)

موكب الشناوية وموكب الخليفة

في مولد السيد البدوي

أولاً: موكب الشناوية أو "ركبة الحمّارة" :

يصف لنا عرفه عبده هذا الموكب فيقول : " في اليوم الأخير من المولد ، عقب صلاة العصر من يوم الخميس، يبدأ الموكب من أمام الجامع الأحمدي، يقوده خليفة السيد البدوي ممتطياً جواده، وسط مجموعة من ضاربي الدفوف على ظهور الجمال، وفرقة حرس شرف عسكرية، ومجموعات من الطرق الأحمدية ، حاملة الأعلام والبيارق، متجهين جميعاً إلى جسر سمنود، حيث موقع المدخل القديم لمدينة طنطا، وهناك ينتظرون وفد الطريقة الشناوية ، القادم لتحية وفد الخليفة. وهذا اللقاء أصبح تقليداً متبعاً لإحياء ذكرى حدث قديم، فقد عزم مؤسس الطريقة الشناوية الشيخ "محمد الشناوي" على السفر إلى طنطا، وإعلان ولائه لسيدي "عبد العال" أول خليفة للسيد البدوي فامتطى حماره في سفره هذا. وفي كل عام ، يقود خليفة الشناوية موكبهم، فيطوف بقرى طنطا أولاً، ثم يتجه إلى مكان اللقاء. وعندما يظهر خليفة السيد البدوي، يبادر خليفة الشناوية فيخلع عمامته تقديراً وتوقيراً ، حيث تواترت الحكايات بأن الشيخ محمد الشناوي قد فعل ذلك، ويصطحب خليفة البدوي خليفة الشناوي، لأداء صلاة المغرب بالجامع الأحمدي، ثم زيارة ضريح السيد البدوي. " (٧١)

ثانياً: موكب الخليفة:

وفي اليوم التالي – الجمعة – يكون الموعد مع أهم أحداث وختام هذا المهرجان السنوي، " فعقب أداء صلاة الجمعة ، تحتشد الشوارع والميادين والشرفات وأسطح المنازل بالزوار وأهالي طنطا، في أضخم تجمع شعبي بالمدينة على مدار عام، لمشاهدة "زفة" أو موكب خليفة السيد البدوي ، ويبدأ من أمام الجامع الأحمدي، ماراً بالشوارع الرئيسية، يتقدمه فرقة من الفرسان، وفرقة من المشاة، وفرقة من قوات الأمن، وبعض الطرق الصوفية، على رأسهم الرفاعية، بالرايات الخضراء . " (٧٢)

و يفسر هنا بأنه تأكيد للعلاقة التاريخية التي تربط السيد البدوي بأقطاب العراق. وهناك بعض الطرق الصوفية وعلى رأسها البرهامية، لا تشارك في هذا الموكب، تحسباً من اعتبارهم مجرد تابعين للخليفة الأحمدي.

" ثم يأتي في الموكب الخليفة على حصان عربي أبيض جميل، في أبهى زينة، يرتدي العمامة البيضاء الخاصة بالسيد البدوي، وعباءة سيدي عبد العال، وسط موجات من الفرح والبهجة الطاغية، وتعلو الزغاريد، ويتبع الخليفة جملان تزينهما سروج باللونين الأحمر والذهبي عليهما رجلان يقرعان الدفوف النحاسية ، وقد يحمل الخليفة مظلة، تحميه من حرارة الشمس أو ما ينهال عليه من الحمص والورود والسكر النبات ، وتشاهد خلال الموكب ، عربات الحنطور المزينة تحمل ممثلين عن مختلف الصناعات والحرف، كما كان يحدث في المواكب السلطانية في عصر المماليك والعثمانيين ، ثم عربات تجرها الجياد ، محملة بحشد من النساء والأطفال، وما بين الصياح والغناء ونقر الدفوف ، يعم ضجيج مبهج ، في مشهد ينتظره الجميع – بكل الشوق – في العام التالي. " (٧٣)

موكب مولد السيدة عائشة (٧٤)

يعتبر يوم النصف من شعبان من كل عام موعداً مقدساً لمولد السيدة عائشة الذي اشتهر بين سكان منطقة القلعة والسيدة عائشة بموكبه الخاص والغريب في نفس الوقت، ذلك الموكب الذي يحرص على مشاهدته والسير فيه كافة سكان المنطقة وكذلك المهتمون الفولكلور ، بالإضافة إلى كثير من السائحين. وقبل أن نتناول موكب مولد السيدة عائشة بالوصف والتحليل يجب أن نؤكد أنه ما زال يقام حتى اليوم وان تقلص كثيراً بسبب مهاجمة الجماعات الإسلامية له باعتباره بدعة ليس له علاقة بالدين ولا بالسيدة عائشة صاحبة المقام.

تفصيل الموكب:

بعد صلاة العصر تقف ستة عربات كارو في ميدان القلعة أمام مسجد الرفاعي ، كل عربة تنتظر ركابها الذين هم من أحياء السيدة عائشة .. بالتدريج يحدث التراكم من الفنانين الشعبيين والعازفين والمشاركين، شبابا ورجالا ونساء وأطفالا ، كذلك يتم تركيب بعض قطع الديكور الرمزية فوق العربات ، وهو ليس ديكوراً مصنعاً ولكنه إعادة توظيف لبعض الأثاث الشعبي ليؤدي الغرض المطلوب ، وعندما يكتمل بناء الموكب ، يبدأ في السير تجاه جامع السيدة عائشة. وبيان الموكب كالتالي:

يتقدم الموكب حاملو البيارق والأعلام، ثم فرق الدفوف والطبول، ثم رجل يطلق البخور، يلي ذلك رجل يلبس ملابس الأتراك ، يرقص على حصان مزركش ، ثم لاعب النار الذي ينفخ النار، ثم ثلاثة رجال يرقصون التنورة. ثم عربات الكارو التي تحتوي على المشاهد التمثيلية وبيانها هو:

العربة الأولى:

عليها مشهد المحكمة الهزلية حيث نرى القاضي ممسكاً بشاكوش كبير يدق به، بجواره اثنين من المستشارين مثل تنابلة السلطان نائمين، فقط يفزعان من دقات القاضي بالشاكوش.

العربة الثانية:

عليها مشهد المقهى الشعبي.. توجد عدة مناضد، رجل يشرب الشيشة، رجلان يلعبان النرد بينما يشربان الشاي، صبي المقهى يمر بينهم بالطلبات.

العربة الثالثة:

عليها مشهد السجين الهارب، الذي يقوم بتكسير صخرة كبيرة بينما يقوم اثنان من الحرس بحراسته باستخدام بنادق من الخشب.. بعد لحظات يهرب السجين ، ويتوارى بين المتفرجين ، أو يدخل أحد المحال التجارية التي يمر الموكب عليها، على الفور ، يقوم الحارسان بمطاردته والقبض عليه ، فيعود مرة ثانية إلى سجن العربة وتكسير الصخرة... ثم يتكرر الهروب والقبض عليه عدة مرات أثناء سير الموكب وهكذا...

العربة الرابعة:

عليها مشهد الحلاق الهزلي .. يستخدم أدوات مبالغا في حجمها .. يتم استخدام (البلغة) للتهوية على الزبون أثناء حلاقة ذقنه.

العربة الخامسة:

عليها مشهد الزواج، حيث تكون العروس شديدة القبح (رجل يقوم بدور العروس) ، بينما العريس تعس يحاول الهرب منها ولكن المعازيم الذين يركبون معه يكبلونه بجوار عروسه.

العربة السادسة:

عليها مشهد رجل يقوم بدور امرأة جاءها المخاض ، ثم تلد كلباً بمساعدة رجل آخر يلعب دور الداية أو الطبيب (في بعض المرات).

هذا هو موكب مولد السيدة عائشة، الذي قد يتغير بعض الشئ من سنة إلى أخرى، ولكن تبقى المشاهد التي ذكرناها ثابتة فوق العربات، فقط يتغير الإكسسوار المستخدم فيها وكذلك طريقة تنفيذها، وكأننا نشاهد نفس المسرحية ولكن بإخراج مختلف. ويجدر بنا أن نؤكد أنه لا توجد ثمة إشارة إلى هذا الموكب في كتابات المؤرخين المصريين، أو في كتابات الرحالة الذين زاروا مصر وكتبوا عن عاداتها واحتفالاتها الشعبية ووصفوها بدقة، وهذا يجعلنا لا نستطيع تحديد بداية هذا الموكب تاريخياً .. إلا أن المؤلف عثر على صورة لهذا الموكب في مجلة الهلال المصور ترجع إلى أربعين عاماً

مضت تقريباً، وبسؤال أهالي المنطقة المشاركين في هذا الموكب سواء بالتمثيل أو بالمساهمة المادية، نجدهم لا يعرفون شيئاً عن تاريخ هذا الموكب الذى يتجاوز الأربعين عاماً، كما أنهم جميعاً لا يعرفون ثمة علاقة بين المشاهد المقدمة في الموكب وبين حياة السيدة عائشة، حتى إن بعضهم يعتقد خطأ بأن السيدة عائشة صاحبة المقام، هي السيدة عائشة ابنة أبي بكر الصديق – رضي الله عنهما – زوجة رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، غير أن السيدة عائشة – صاحبة الموكب – نسبها الأصلي غير ذلك، فهي السيدة عائشة ابنة الإمام جعفر الصادق ابن الإمام محمد الباقر ابن الإمام علي زين العابدين ابن الإمام الحسين ابن الإمام علي ابن أبي طالب كرم الله وجهه. (٧٥)

ويعتقد بعض سكان المنطقة أن مشهدي السجين الذي يكسر الصخر، و المحاكمة الظالمة، هما تعبير صادق وتنفيس شعبي – إن جاز هذا التعبير – عن وجود معتقل القلعة بينهم منذ سنوات طويلة. أما باقي مشاهد الموكب فليست لها دلالة عندهم، هم فقط توارثوها وحافظوا على وجودها في موكبهم كل عام ، وبالتالى حافظوا على تلك الظاهرة المسرحية المهمة .

موكب مولد سيدى تميم

يقام هذا المولد فى مدينة المنزلة التابعة لمحافظة الدقهلية فى كل عام، و ليس له موعد محدد ، ولكنه يقام عقب جنى محصول القطن وبيعه ، حين يتوفر المال للجميع ، فيذهبون إلى المنزلة لشراء ما يحتاجون طوال الموسم الزراعى القادم ، و من ثم يحضرون المولد ، و يشاركون فى الموكب الذى يتبارى فيه الحرفيون فى إظهار حرفهم على أجمل صورة ، وذلك من خلال العربات الكارو التى يشيدون عليها نماذج لحرفهم، فنرى الخباز وهو يصنع الخبز فوق عربة ، ونرى عربة أخرى عليها مبيض النحاس، وعربة عليها النجار، عربة عليها الحداد .. الخ وجمعيهم يقومون بعملهم المعتاد فوق العربة. (٧٦)

ثم يأتى بعد ذلك دور التمثيل فى الموكب ، فيقدمون تمثيلية رمزية يعيدون فيها ذكرى البطل العظيم وزعيم الثوار (حسن طوبار) الذى حمى البحر الصغير بدمياط من نابليون وجيشه (توفى حسن طوبار فى ٥ يونيو عام ١٨٠٠م) ، ويتم تشخيص ذلك بأن يركب أحد الشباب حصانا ، وقد ارتدى ملابس حسن طوبار وعمامته ، ويمسك فى يده

بندقية خرطوش، وخلفه مجموعة من الشباب يلبسون ملابس البحارة قديما ، ويمسكون بالسيوف فى أيديهم حيث يواجهون عربة كارو عليها مركب يمثل أحد مراكب نابليون ، وتحدث معركة وهمية بين حسن طوبار وجيشه وبين عسكر نابليون الذين يحتمون بالمركب. (٧٧)

موكب حرق "الألنبى" فى شم النسيم

لا نعلم بالتحديد متى ظهر هذا الموكب، ولكن من المؤكد أنه ظهر بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى – عقب عام ١٩١٩– ذلك لأن المقصود بـ"الألنبى"هو (السير إدموند اللنبى)، الذى كان قائدا للجيوش البريطانية فى مصر إبان الحرب العالمية الأولى ، ثم عين مندوبا ساميا فى مصر نائبا عن ملك بريطانيا. وقد كان شديد البطش بالشعب المصرى أثناء اندلاع ثورة ١٩١٩ التى كانت تطالب بالإفراج عن سعد زغلول وإلغاء الحماية على مصر

ومن الملاحظ أن ظاهرة حرق "الألنبى" أو " تجريسة الألنبى التشخيصية " مازالت مستمرة حتى اليوم فى مدن قناة السويس، ذلك لتمركز القوات البريطانية فى هذه المدن أطول فترة لحماية القناة حتى عام ١٩٥٦. كما انتقلت هذه الظاهرة إلى بعض المحافظات الأخرى القريبة من مدن قناة السويس وذلك بواسطة المهاجرين الذين هاجروا إلى هذه المحافظات عقب نكسة يونيو ١٩٦٧، وقد شاهد المؤلف هذه الظاهرة وشارك فيها فى مركز فاقوس التابع لمحافظة الشرقية – لأول مرة – عقب عام ١٩٦٧، عندما احتفل بها الشباب الذين وفدوا إليها مهاجرين من مدن قناة السويس ، وبرحيل المهاجرين رحلت معهم ظاهرة حرق "الألنبى".

قبل الموكب:

قبل يوم شم النسيم بعدة أيام ، يجتهد الجميع فى عمل تمثال من القماش والقطن على هيئة (اللنبى) ، ثم يلبسانه ملابس عسكرية (كرنفالية) ذات ألوان زاهية مختلفة ، وبعد ذلك يعلقانه فى مكان مرتفع جدا حتى يراه الجميع .

المشهد الأول: "الزفة أو التجريسة"

الوقت : عصر اليوم السابق لشم النسيم

المكان : شوارع الحى

يتم وضع تمثال (اللنبى) على حمار فى وضع مقلوب بحيث يكون اتجاه وجهه إلى مؤخرة الحمار ، وعلى هذا الوضع ينطلق موكب التجريسة يجوب الشوارع مصحوبا بــالرقص والغناء الساخر.

" **الحاوى** : يا ألنبى يا بن حلمبوحة.. ومراتك (علقة) وشرشوحة

الكورس : والله دا كان بيحلق عند الأسطى..

الحاوى : الأسطى مين؟

الكورس : الأسطى البلدى المزين ، يحلق كويس ويزين...

الحاوى : (جاحظ العينين مصمما) لأ يتحرق كويس ويزين...

وكأن هذا الحوار مجرد إصدار حكم الشعب بإعدام هذا الرجل عن طريق حرق تمثاله فى الفجر. " (٧٨)

ويصاحب هذا الموكب بعض الشباب يشخصون حراس اللنبى الــذين يحــافظون عليه من الخطف من أبناء الأحياء الأخرى ، فالجميع يسعون إلى حرق تمثال اللنبــى أو القرين (الكا) ، من أجل الانتقام ، و الأخذ بالثأر – على المستوى الرمــزى – فينــالون الشرف الكبــير. " ومن المشخصين فى الموكب من يستعرض نضال بعض أبطال الشعب فى التمرد على السُخرة التى فرضها عليهم هذا الرجل، وسرعان ما يقبض عليه من جنود الاحتلال، وهكذا... كل هذا وسط الغناء والرقص الجماعى. " (٧٩)

وينتهى المشهد الأول من حرق "الألنبى" بتعليق التمثال أو القرين "الكا" فى مكان مرتفع – نفس المكان الذى أخذ منه – انتظارا حتى الفجر وهو فجر يوم شــم النــسيم ، موعد تنفيذ حكم الإعدام أو الحرق.

المشهد الثانى: تنفيذ الحكم (الحريقة)

الوقت : قبل الفجر

المكان : إحدى الساحات أو الشارع فى المكان المحدد لتنفيذ الحرق .

يجمع الشباب كمية كبيرة من الأقفاص القديمة والأخشاب الجافــة والــورق وأى شيء يمكن أن يحدث لهبا عالياً عند حرقه ، ثــم يــضعون عليهــا كميــة كبيــرة مــن (الكيروسين) أو (البنزين) لجعل اللهب أكثر توهجاً ... يشعلون النار ، وينتظرور حتــى تتوهج وتعلو فتضئ المكان الذى يزدحم بالمتفرجين الذين يهللون ويرقصون فرح ، حتى

المنازل المجاورة جميع سكانها تركوا فراشهم وهرعوا إلى النوافذ والشرفات للاستمتاع بمشاهدة مشهد حرق "الألنبى".

ينزلون تمثال اللنبى من مكانه ويضعونه فى النار مصحوبا بالتهليل واللعانات والرقص من آن لآخر ، يقوم أحدهم بتقليب التمثال فى النار حتى يحرق جيداً من جميع الجوانب، بينما النفوس تتلذذ بالمشهد ، وفى النهاية ، ترتفع الأصوات المصاحبة بنهاية المشهد كأنه الموكب الجنائزى الساخر .

المشهد الثالث: مشهد النهاية (الندب)

الحاوى : يا طربة (٨٠) يا أم بابين وديتى الألنبى فين؟

الكورس : وديتى الألنبى فين؟

الحاوى : ابكى عليه وقولى

الكورس : دا كان بيحب الفولى

الحاوى : ابكى عليه وبس

الكورس : دا كان بيحب العدس

ويصاحب هذا الأداء الصوتى بعض حركات الندابات بشكل ساخر. " (٨١)

ويلاحظ المؤلف أن ظاهرة السامر الشعبى المسرحية تفرض نفسها بقوة فى ذلك الموكب، ذلك لأنه قائم أساسا على فكرة مسرحية ، وهى محاكمة اللنبى بواسطة الشعب الذى عانى من ظلمه كثيراً ، ثم الانتقام منه فى صورة التمثال (الكا) وذلك بالحرق فى مكان عام وسط سعادة المتفرجين بلحظة النصر والانتقام .

و جدير بالذكر أن هذا الاحتفال يشبه الى حد كبير طقس شعبى انجليزى، و هو حرق تمثال " جاى فوكس (Guy Fawkes) " الذى قاد مجموعة من المتآمرين من أجل نسف البرلمان الانجليزى أثناء حكم (إليزابيث الأولى عام ١٦٠٥ م) ، و قد تم القبض عليهم قبل أن يستطيعوا تنفيذ مخططهم . و فى كل عام منذ ذلك الحين أصبح للشعب الانجليزى تقليد شعبي و هو حرق تمثال " جاى فوكس " احتفالا بفشله فى حرق البرلمان. (٨٢)

المواكب الاحتفالية الخاصة فى القرن الثامن عشر

موكب حمام العروس (زفة الحمام) :

لقد كان من نصيب موكب حمام العروس أن يهتم به بعض من الرحالة الذين زاروا مصـــر فيصفونه لنـــا وصفا دقيقا بعين مدربة على ملاحظة أدق التفاصيل. فيذكـــر لنا(ج. دى شابرول) أحد علماء الحملة الفرنسية (عام ١٧٩٨ م) هذا الوصف : " فى أثناء التوجه إلى الحمام تتحجب كل السيدات فى الموكب وكذا العروس، وتحمل العروس فى بعض الأحيان على رأسها وعاء مغطى بشال من الكشمير يتدلى من كل الجهات ويغطى الوجه تمام ويكون الشال مزدانا بالكثير من المجوهرات والأحجار الكريمة ... وحتى يكون الشال أكثر بريقا فأنه يغطى من الأمام بورقة طويلة من الذهب،.. وترتدى الزوجة خفين من جلد الماعز الأصفر ونعلا مطرزا وهى لا تكشف مطلقا عن يدها ... وهى تسير تحت هودج تغطيه ناموسية من الكريشة المصبوغة باللونين الأخضر والأحمر ويحمله الأصدقاء أو الأقارب من أركانه الأربعة .. ويسير مع العروس تحت الهودج اثنتان من خيرة صديقاتها مزينتين بأغلى الحلى وتسير خلفها أمها، ويتقدم المسيرة رجال يحملون الرفرف وبعدهم خادم يسير أمام الهودج حاملاً على رأسه طبق من الفضة أو النحاس المحلى بالذهب مغطى بقطعة من الحرير المطرز. ويحتوى هذا الوعاء على زوج من الأحذية الخشبية (القبقاب) المزدان بشريط من الفضة ويحتوى كذلك على مشط من العاج محلى بالفضة كذلك، وقمعين صنوبين من السكر ناصع البياض وشمعتين بيضاويتين ومنديلين من الموسيلين المطرز بالفضة وأخيراً[يحتوى]على رطلين من البن أحدهما مغلف بشكل مختلف عن الأخر ويضم الموكب فتيات ومدعوات يصل عددهن إلى ٢٠ أو ٣٠ أو ٦٠ سيدة." (٨٣)

ومن الملاحظ أن موكب حمام العروس فى الطبقات الدنيا كان لا يختلف كثيراً عن الموكب السابق ، " فبدلاً من المجوهرات والأحجار الكريمة التى تزين الشال الذى يتدلى حول العروس، يرجع الشال بكمية كبيرة من النقود الفضية، ويحمل رجال من العامة أطراف الهودج الذى يسبقه بعض العبيد يرتدون ملابس على نمط القسطنطينية موسيقيون يركبون الحمير ويقوم رجل يسير بالقرب من العروس بزشها من آن لأخر بماء العطر" (٨٤)

ويقدم لنا الرحالة الألمانى "كارستين نيبور" الذى زار مصر فى عـــام (١٧٦١م) لوحة تمثل هذا الموكب من رسم "باورينفانيد" وأثبت فيها الأشياء الغريبة – حـــسب رأى نيبور – التى يتضمنها هذا الاحتفال ويشير حرف "A" إلى العروس التى تسير محجبة من أم رأسها إلى أخمص قدميها، وقد تدلت عملات ذهبية على وجهها. ويشير الحـــرف "B" إلى الجوارى أو الخدم فى الثياب الاسطنبولية ويقتاد بعضهن العروس، ومـــنهن واحـــدة تمسك منشة ، وأخريات يقرعن الدفوف ويشير الحرف "C" إلى الثياب التى ترتديها عامة النساء فى القاهرة والحرف "D" إلى بعض الموسيقيين يركبون الحمر، والحرف "E" إلـــى عدد من عامة الرجال فى القاهرة، ويحمل أربعة منهم مظلة العروس فوقها، ويرش آخر ماء معطراً ويشير الحرف "F" إلى رجال من العامة من أهل القـــاهرة يـــؤدون بعـــض الألعاب البسيطة، وتسير وراء الزفة جماعة من النساء يطلقن صيحة الفرح المعروفة بين النساء العرب (الزغرودة) لو .. لو .. لو" (٨٥)

وفى عام (١٨٣٥ م) قدم لنا الرحالة الإنجليزى "إدوارد وليم لين" وصفا تفـــصيليا "لزفة الحمام"حيث قال :

" و ترأس هذه الزفة مجموعة من الموسيقيين يقرعون الطبول وينفخون مزماراً أو مزمارين ... ويترأس أحياناً فرقة زفة العروسة رجلان يحملان لوازم حمام العـــروس فوق صينيتين مستديرتين، كل واحدة منها مغطاة بمنديل حريرى بسيط التطريـــز، كمـــا يشارك السقا فى مثل هذه المناسبات فيقدم الماء لكل عابر سبيل يسأله شربة ماء، وكـــذلك آخران أحدهم يحمل "القمقم" وهو عبارة عن آنية فضية براقة عادية فى داخلها ماء الورد أو ماء الزهر يرشها على المارة، وأما الثانى فيحمل "المبخرة" من الفضة عامـــة اشـــتعل داخلها بطيب رائحته كرائحة خشب الألوه. وتحل فى الصدارة فى زفة العروس العديدات من قريباتها المتزوجات وصديقاتها يمشين اثنتين وتليهن العذارى وأما المتزوجات فيرتدين الزى التقليدى ويغطين وجوههن "بالحبرة" الحريرية السوداء، وأما العـــذارى فوجـــوههن مغطاة بحبرات بيضاء من الحرير، وتلحقهن العروس التى تسير تحت مظلة من الحريـــر مزركشة بألوان زهرية صفراء وردية أو هى خليط من لونين فى خطوط مقلمة عريضة وردية وصفراء عادة . ويحمل أربعة رجال المظلة بواسطة ساريات عند الجوانب وتكون المظلة مفتوحة من الأمام وقد علق فوق كل سارى منديل مطرز، ويخفى فستان العروس

وجهها تماماً، فهى تغطى من رأسها إلى أخمص قدميها بشال من الكشمير الأحمـــــر أو الأبيض أو الأصفر وتجعل فوق رأســـها قبعة كرتونية صغيرة أو تاج يوضع الشال فوقه فيخفى عن أنظار العامة وجهها وجواهرها وفستانها الجميل الثمين [عدا] بعض الزينـــة من الألماس والزمرد التى تعلق بالجزء من الشال الذى يغطى جبهتها، وترافق العـــروس تحت هذه المظلة اثنتان أو ثلاث من قريباتها وتسير فى الطقس الحـــار خلـــف العـــروس أحيانا امرأة وظيفتها أن تهوى للعروس بواسطة مروحة كبيرة من ريش النعام الأســـــود وتكون واجهة هذه المروحة مزينة بمرآة صغيرة . " (٨٦)

موكب الزفاف :

فى عام ١٨١٤ كان زفاف إسماعيل باشا ابن محمد على باشا ، وقد أُقـــيم لهـــذا الزفاف احتفالا مهيبا وموكباً عظيما ظل حديث عامة الشعب لسنوات طويلـــة لدرجـــة أن المؤرخ عبد الرحمن الجبرتى ذكره لنا تفصيليا فى تاريخه.

" فى أثناء ذلك، وقع التنبيه على أصحاب الحرف والصنائع بعمل عربات مشكلة وممثلـــة بحرفتهم وصنائعهم ليمشوا بها فى زفة العروس ..... فتصير فى الشكل كأنهـــا حـــانوت والبائع جالس فيها كالحلوانى وأمامه الأوانى فيها أنواع الحلوى والسكر وحولـــه أوانـــى الملبس وأقماع السكر معلقة حوله والشربتلى والعطار والعقاد البلدى والرومى، والزيات، والحداد والنجار ، والخياط ، والقزاز، والحبال، والنشار ، وهو ينشر الخـــشب بمنـــشاره المعلق والطحان ، والفران ومعه الفرن وهو يخبز فيه، والفطاطرى، والجزار وحوله لحم الغنم مثله جزار الجاموس والكبابجى والنيفاوى، و قـــلاء الجـــبن والـــسمك والجيـــارين والجباسين بالحجر والثور يدور به وهو ماشى بالعربة، والبنـــاء، والمبـــيض للنحـــاس، والسمكرى تتمته إحدى وتسعون عربة وفيهم حتى المراكبى فى قنجة كبيرة كاملة العـــدد والقلوع تمشى على الأرض على العجل، خلاف أربع عربات المختصة بالعروس . "(٨٧)

وقد تم تجهيز هذا الموكب يوم الأربعاء وهو اليوم الذى يسبق يوم الزفاف " ولما أُصبح يوم الخميس رتبوا مرور الزفة ..... وكان فى أول الزفة طائفة من العسكر الدلاة ثم والى الشرطة ثم المحتسب ثم موكب أغا البنجرية وبعدهم المساخر والنقاقير وعـــدتها عشرة نقاقير، وعلى كل نقارة تفصيلية ثم العربات المذكورة وفيها أيضا تجـــار الغوريـــة وطائفة تجار خان الخليلى فى موكب وتجار الحمزاوى من نصارى الشوام وغيرهم" (٨٨)

وعن المساخر والنقاقير يقول الرحالــة الألمانى (جون لويس بوركهارت) (٨٩) الذى كان صديقا للجبرتى وصاحبه فى كثير من الاحتفالات - وأمام هذا الموكــب ســار البهلوانات والمهرجون ..... الخ وعلى رؤوسهم أشكال تنكرية من تلك التى تعرض أمام مواكب زفاف الطبقة الدنيا، فهذا شكل رجل صغير لصق على جسمه قطنا أبيض حتى بدا كأنه مغطى تماما بالجير، أنه يبدو فى وضع قريب الشكل الى إله الحدائق الرومانى القديم حيث يؤدى بعض الإشارات الفاحشة أمام الحشود الهائلــة المحدقة طوال فترة الموكب، و كل هذا يؤدى بانسجام كبير" . (٩٠)

موكب (زفة) الختان عام ١٨٣٤ :

لقد كان الاحتفال بختان الصبى ذا طبيعة خاصة فى بداية القرن الثــامن عــشر، ليس فى الريف فقط ولكن أيضا فى المدينة، تؤكد ذلك كتابات "إدوارد لين" و "كلوت بك" اللذين شاهدا موكب الختان تقريبا فى نفس العام ووصفاه لنا بالتفصيل، حيث كان الــصبى يختن عند بلوغه الخامسة أو السادسة من عمره وأحيانا لاحقاً (٩١) " والمألوف عند ذوى اليسار والبسطة فى المال أن يبالغوا فى تنميق الاحتفال بمناسبة ختان أبنائهم فأنهم يؤلفون لهذا الغرض موكبا يجتمع فيه الأصدقاء والمحبون ويتقدمه رجال الموسيقى ثم يطوفــون بالشوارع والأحياء القريبة من مساكنهم. " (٩٢)

وتفصيل الموكب كالتالى :

" يتقدم الموكب خادم الحلاق و "حمله" وقد يتبعه أحيانا نحو ستة فقهاء.ينــشدون "الموشحات" فى مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ويليهم تلميذان أو ثلاثة أو أربعة تلاميذ يمشون جنبا إلى جنب فيغنى أولهم أو نصفهم وهم يمرون "ياليالى السعد، بالليالى الفــرح ويكمل الصبية الآخرين الإنشاد فيضيفون "فرح ومرح مع الأصدقاء مجموعتين" ويعيــد الفريق الأول ثانية : " اللهم بارك على النور البراق " ويردف الآخرين "أحمد المــصطفى سيد المرسلين" ولا ينقطع غناء الصبية طوال الطريق ويسير خلفهم أقرباء المطهّر، يليهم ستة صبية يحمل ثلاثة منهم قمقما مملوءا ماء ورد أو ماء زهر يرشونه على المتفرجين فى الوقت الذى يحمل فيه الثلاثة الآخرون "مبخرة" تتصاعد منها رائحة البخور واللبــان. ويسير مع هؤلاء الصبية "سقا" حاملاً زق ماء على ظهره ملفوفا بمنديل مطــرز ويقــوم بتوزيع الماء فى أكواب نحاسية على المارة فى الشارع ويتبعهم ثلاثة خدم يحمل أولهــم

إناء قهوة فضى فى "عزقة " فضية مناسبة ، وثانيهم صينية فضية وزع عليها أحد عشر فنجان قهوة تقريباً فى "ظروف" فضية بينما يمشى ثالثهم صفر اليدين ومهمته ملء فنجان وتقديمه لأحد المارة المهندمين (الجالس فى متجره مثلا). يلى ذلك صبى يحمل لوح كتابة المطهّر وقد تدلى من رقبته بواسطة منديل، ويقوم معلم المدرسة بتزيين هذا اللوح لهذه المناسبة ، ونرى المطهّر وراء الصبى . " (٩٣)

وعادة كان يلبس المطهّر ملابس خاصة لهذا الاحتفال ، فيمتطى جوادا مطهماً بعد أن يفرغ عليه ثوبا فاخرا ويعممهم بعمامة من الكشمير الأحمر، وقد يرتدى زى فتاة صغيرة فيفرغ على جسمه اليلك والسلطة والكور والصوفة ، ويضع على فمه بيده اليمين منديلا مزركشا بالقصب (٩٤)، وعند تحرك الموكب به يتقدمه صبى الحلاق الذى نيطت به عملية الختان ، ممسكا بيده "الجلم" وهو صندوق يحتوى عدة معلمه وأدواته ، يراد بجعله فى المقدمة أن يكون رمزا يشير إلى الغرض من الاحتفال ، ثم يتلوه رجال الموسيقى بزمورهم وطبولهم ، ثم المطهّر ، يتبعه أهله وأصدقاء أسرته (٩٥)، ثم النساء اللاتى يطلقن زغاريد الفرح ، ويتولى أحدهم رش الملح وراء المطهّر طردا للعين الشريرة التى قد تصيبه بالحسد ... وهكذا يصل الموكب إلى المنزل (٩٦)

عروض الحلقة الشعبية

فى طريقنا للبحث عن ظاهرة السامر الشعبى المسرحية فى مصر الإسلامية كان لابد لنا من الوصول إلى عروض الحلقة، فهى لا تقل أهمية عن عروض المواكب الشعبية التى تعرضنا لها بالتفصيل فى الجزء السابق، بل نستطيع أن نقول أن بعض الأنواع من عروض الحلقة قد اقتربت كثيرا ناحية الظاهرة المسرحية التى ننشدها في هذه الدراسة، وذلك من حيث احتوائها على عنصر اللعبة الوهمية، وعنصر تقمص الدور، وأحيانا عنصر الصراع، ذلك بالإضافة إلى عنصر المتفرجين.

والمقصود بعروض الحلقة، هى عروض الفرجة الشعبية التى كانت تقدم فى حلقات دائرية، أو نصف دائرية، أو شبة دائرية، وذلك فى مكان ثابت، سواء كانت تقدم فى الشوارع والساحات (عروض الشارع)، أو داخل أروقة الدور الواسعة ، مثل بعض عروض الاحتفالات الدينية الشعبية العامة، وعروض الاحتفالات الخاصة.وأيضا عروض الحواة والقرداتية ورواة السير الشعبية... إلخ. وأخيرا عروض المحبظين .

ونحن فى هذا الجزء سوف ننهج المنهج التاريخى أيضا فى رصد هذه الظاهرة ثم تحليلها. وسوف يتم ذلك على مرحلتين :

أولاً : منذ الفتح الإسلامى لمصر وحتى نهاية القرن التاسع عشر.

ثانياً : القرن العشرون، وسوف يعتمد فيه المؤلف بالدرجة الأولى على البحث الميدانى عن ما تبقى من ظاهرة السامر الشعبى المسرحية فى بعض قرى مصر التى توجد بالوجه البحرى والوجه القبلى.

الخليفة يحتجب وراء باب الذهب

" أحداث سنة سبع عشرة وخمسمائة هجرية – ١١٢٣م "

يذكر لنا المقريزى فى خططه عند وصفه لباب الذهب، وهو أحد أبواب القصر الشرقى التسع، وذلك عندما تطرق إلى الحديث عن الخليفة الفاطمى أبو على المنصور الملقب بالآمر بأحكام الله، الذى اعتاد أن يجلس فى الموالد بالمنظرة التى تعلو باب الذهب، فيخبرنا نقلا عن "ابن الطوير"، أنه فى يوم الثانى عشر من ربيع الأول وهو يوم مولد النبى صلى الله عليه وسلم ، كان يعمل فى دار الفُطرة، عشرين قنطارا من السكر اليابس، حلواء يابسة بأشكال مختلفة طريفة، وتوضع فوق ثلاثمائة صينية من النحاس، ثم تفرق على أرباب الرسوم من أرباب الرتب مثل قاضى القضاة ثم داعى الدعاة، ويدخل فى ذلك، القراء بالحضرة والخطباء والمتصدرون بالجوامع بالقاهرة وقومه الحاضرين. فإذا صلى الظهر، ركب قاضى القضاة والشهود بأجمعهم إلى الجامع الأزهر، ومعهم أرباب تفرقة الصوانى، فيجلسون مقدار قراءة الختمة الكريمة، ثم يستدعى قاضى القضاة ومن معه، فيركبون ويسيرون إلى أن يصلوا إلى آخر المضيق من السيوفيين، فيقفون هناك وقد سلكت الطريق على السالكين وكنست ورشت بالماء رشاً خفيفاً، فرش تحت المنظرة المذكورة بالرمل الأصفر، ثم يستدعى صاحب الباب من دار الوزارة، ووالى القاهرة ماض وعائد لحفظ ذلك اليوم من الازدحام على نظر الخليفة، فيكون بروز صاحب الباب

من الركن المخلق هو وقت استدعاء القاضى ومن معه من مكان وقوفهم، فيقتربون من المنظرة ويترجلون قبل الوصول إليها بخطوات، فيجتمعون تحت المنظرة دون الساعة الزمانية بسمت وتشوف لانتظار الخليفة، فتفتح إحدى الطاقات فيظهر منها وجهه وما عليه من المنديل، ويرافقه بعض الأساتذة المحنكين وغيرهم من الخواص منهم، ويفتح أحد الأساتذة طاقة ويخرج منها رأسه ويده اليمنى فى كمه ويشير به قائلاً: أمير المؤمنين يرد عليكم السلام، فيسلم بقاضى القضاة أولا بنعوته وبصاحب الباب بعده كذلك، وبالجماعة الباقية جملة من غير تعيين أحد، بعد ذلك يستفتح قراء الحضرة بالقراءة ويكونون قياماً فى الصدر، وجوههم للحاضرين وظهورهم إلى حائط المنظرة، فيتقدم خطيب الجامع الأنور المعروف بجامع الحاكم، فيخطب كما يخطب فوق المنبر إلى أن يصل إلى ذكر النبى صلى الله عليه وسلم، فيقول: وإن هذا يوم مولده إلى ما منّ الله به على ملة الإسلام من رسالته، ثم يختم كلامه بالدعاء للخليفة ثم يتأخر ويتقدم خطيب الجامع الأزهر فيخطب كذلك، ثم خطيب الجامع الأقمر، والقراء فى خلال خطابة الخطباء يقرأون، فإذا انتهت خطابة الخطباء، أخرج الأستاذ رأسه ويده فى كمه من طاقته ورد على الجماعة السلام ثم تغلق الطاقتان فتنفض الناس.

ويجرى أمر الموالد الخمسة الباقية على هذا النظام من غير زيادة أو نقص، وقد ذكرها المقريزى بأنها: مولد أمير المؤمنين على بن أبى طالب، ومولد فاطمة الزهراء عليها السلام، ومولد الحسن ومولد الحسين عليهما السلام، ومولد الخليفة الحاضر "الآمر بأحكام الله". (٩٧)

كان يمكن لنا أن نفسر فعل هذا الخليفة فى الاحتفال بالمولد النبوى الشريف بأنه ضرب من ضروب الصوفية المتطرفة، تلك التى تجعله يحتجب بباقى جسده عن الظهور أمام العوام و مشاركتهم الاحتفال، بدلاً من ظهور رأسه فقط من الطاقة دون أن ينطق

بكلمة واحدة، ولكن المؤرخ ابن إياس قطع علينا هذا التفسير عندما أكد لنا فى ترجمته للخليفة أبو على المنصور: " أنه كان صغير السن، طائش العقل، تجاهر بالمنكرات، اشتغل بسماع الزمور، وشرب الخمور، وأنشأ له قصراً بالروضة، على شاطئ النيل،...وصار ينزل إلى ذلك القصر، واشتغل به عن أحوال المملكة، وصار الناس مثل الغنم بلا راع، فعند ذلك اضطربت أحوال مصر." (٩٨)

ومن ثم تربص به الناس لقتله " وهو راجع من الروضة على الجسر، الذى كان ينصب برسم الخلفاء، يمشون عليه من غير تعدية، فوثب عليه هناك جماعة من العبيد الزنج، فقتلوه بالخناجر تحت الليل، وهو سكران. " (٩٩)

إذن بماذا نفسر فعل هذا الخليفة الذى ابتدعه فى الموالد سوى انه تمثيلية المقصود بها إضفاء شئ من الغموض والرهبة على شخصيته، فهو خليفة المسلمين، الآمر بأحكام الله، ومنفذ مشيئته على الأرض، وظهوره بكامله عياناً بياناً لا يكون إلا للخواص الذين اصطفاهم لنفسه، ليتحدثوا نيابة عنه إلى العوام من الناس، الذين جاءوا طامعين فى البركة التى يحصلون عليها من التطلع إلى وجهه الكريم الذى يطل عليهم من الطاقة. ويكمل هذه التمثيلية حضور قاضى القضاة ثم الأستاذ الذى يطل برأسه من الطاقة الأخرى ويشير بيده المستورة داخل كمه متحدثاً بلسان حال الخليفة.

ويكون أيضاً للخطباء أدوار أساسية فى هذا المشهد عندما يخطبون فى الناس بينما يقفون فى الصدر، ووجوههم للحاضرين وظهورهم إلى حائط المنظرة التى يطل منها خليفة المسلمين، وبذلك يتحدثون نيابة عن الخليفة بالمواعظ والحكم الدينية التى تفيد المسلمين، بينما يغلف خطبهم آيات الذكر الحكيم التى يتلوها القراء بصوت مرتفع – فتكون كالموسيقى التصويرية فى المسرح الحديث – متجاهلين جميعاً قوله تعالى: " وإذا قرئ القرآن فاستمعوا له وأنصتوا لعلكم ترحمون" (١٠٠)

"فالقرآن هنا هو الأصل ويجب الإنصات له عندما يُقرأ، وألا نتحدث بأى كلام حتى ولو كان فى الدين أثناء تلاوته، ولكن المشهد الذى رسمه الخليفة يتطلب تغليفه بقراءة القرآن من أجل إضفاء القدسية على لحظات تجليه أمام العوام.

من ثم يمكن القول أن المشهد السابق نوع من السمر الدينى الاحتفالى الذى يأخذ الشكل الدائرى، وجزء من الدائرة هو باب الذهب الذى يتم أمامه وخلفه تقديم الاحتفال الذى بطله الخليفة أبو على المنصور، ويحيط بالباب جمهور المشاهدين من العوام، الذين يتفاعلون مع كل ما يقدم لهم، وذلك فى مناخ من البهجة والمتعة، بالإضافة إلى حرية الانتظار أو الانصراف.

عقد قران الخليج الناصرى على بركة الرطلى عام (٩٢٢ هـ - ١٥١٦ م)

لقد اتخذت ملاهى الشعب أيام السلطان الغورى طابعاً طقوسياً فى بعض الأحيان، ولكنه كان طقساً الغرض منه السمر والبهجة، وإن بدت للبعض أنها شاذة، وقد أدى ذلك إلى رفعهم شكوى "إلى شيخ اسمه عمر البلقينى من [أن] أهل حى بركة الرطلى يجهرون ببعض المنكرات، فهم يقيمون مهرجاناً يستأذنون خلاله فى إقامة حفل عرس لبركة الرطلى يزوجونها فيه بالخليج الناصرى. فهم يخطبون خطبة ويعقدون عقدة التزويج ويرمون الحلوى والحناء وغير ذلك فى البركة المذكورة، ويجتمع عند ذلك من الأوباش وغيرهم خلق كثير، وتخرج النساء كاشفات الوجوه، وتبرز النساء اللواتى فى الطاقات والزربيات كلهن بارزات بما عليهن من الحلى وفيهن فاسدات وغير فاسدات. ثم إنهم يعلقون قناديل ويوقدونها فى الليل، ويخرجون خرقاً فيها دم يشبهون به دم البكر، ويلبسون الخاطب خلعة، وبهذا يتم – طقوسياً – تزويج بركة الرطلى بالخليج" (١٠١) الناصرى، وبذلك يندفع الماء من الخليج ليملأ البركة، فيسعد الجميع.

والمتأمل لهذا الاحتفال الشعبى السابق يجد أنه يحمل داخله بذوراً مسرحية وضحة، فهناك الحادثة المسرحية المتمثلة فى الزواج، والمقدمات التى تسبق عقد القران، وكيف أن العريس "الخليج الناصرى" قد وكل أحد الحاضرين ليقوم بدور الخاطب نيابة عنه متمثلاً دور والده أو عمه أو أحد أقربائه، وقطعا سوف يكون هناك دور يلعبه وكيل العروس "بركة الرطلى"، وكذلك المأذون، والشهود، والمعازيم، وقطعاً سوف يقوم الجميع بارتجال مشهد عقد القران ومفرداته التى حتماً سوف تكون قريبة الشبه بطقوس الزواج فى زمانهم. ويغلف ذلك إطار من الزينات والقناديل المضاءة ثم الموسيقى والغناء، والحلوى، والحناء التى يلقون بها فى ماء بركة الرطلى لتتخضب بها فتزداد جمالاً أمام عريسها.

حقاً إنه سامر شعبى حقيقى يشترك فيه الجميع، تمثيلاً وغناءً ومشاهدة.

لعبة الحرب فى مصر العثمانية

وهى لعبة ابتدعها السلطان العثمانى سليم شاه بن عثمان، وعنها يقول المؤرخ عبد الرحمن الجبرتى: " ظهر فى عسكر مصر سُنة جاهلية وبدعة شيطانية زرعت فيهم النفاق وأسست فيما بينهم الشقاق، ... وهو أن الجند بأجمعهم اقتسموا قسمين واحتزبوا بأسرهم بين فرقة يقال لها فقارية وأخرى تدعى قاسمية ولذلك أصل مذكور وفى بعض سير المتأخرين مسطور لا بأس بإيراده فى المسامرة تتميماً للغـــرض فـــى مناسبة المذاكرة..[فقد] ركب السلطان مع القوم وخرج إلى الخلا بجمع من الملا... وحضر الأمراء والعسكر، فأمرهم أن ينقسموا بأجمعهم قسمين وينحازوا بأسرهم فريقين، قسم يكون رئيسهم ذا الفقار، والثانى أخوه قاسم الكرار، وأضاف إلى ذى الفقار اكثر فرسان العثمانيين وإلى قاسم أكثر الشجعان المصريين، وميز الفقارية بلبس الأبيض من الثياب، وأمر القاسمية أن يتميزوا بالأحمر فى الملبس والركاب، وأمرهم أن يركبوا فى الميدان

على هيئة المتحاربين وصور المتنابزين المتخاصمين، فأذعنوا بالانقياد وعلو على ظهور الجياد، وساروا بالخيل وانحدروا كالسيل وانعطفوا متسابقين ورمحوا متلاحقين وتناوبوا فى النزال واندفعوا كالجبال، ولعبوا بالرماح وتقابلوا بالصفاح وارتفعت الأصوات وكثرت الصيحـــــات وزادت الهيازع،... وقرب ان يقع القتل والقتال نودى فيهم عند ذلك بالانفصال. " (١٠٢)

من الممكن القول: ·أن هذه البدعة التى ابتدعها السلطان سليم، هى تشخيص تلقائى، جماعى، لمعركة وهمية وضع السيناريو لها سليم الأول حينما أمر بإحضار الأخوين قاسم، وذو الفقار، وهما ولدان للأمير الجركسى سودون، علم أنهما فارسان لا يناظرهما أحد من الفرسان، فأراد أن يختبر ذلك بنفسه، ومما يؤكد أنه تشخيص هو ذلك السيناريو الذى وضعه سليم حينما قرر للفريقين أن يركبا على هيئة المتحاربين وصورة المتخاصمين، وفى هذا ما يؤكد أنه كان يريد أن تمثل أمامه معركة حربية وهمية، اختار لها الشخصيات ووضع لها الفكرة بل واختار كذلك الملابس. وفى لحظة احتدام النزال وتعالى الصيحات أمرهم السلطان بالتوقف.

وهنا نتذكر رأياً قاله "جان دوفينيو": " ويؤلف الاحتفال او المشهد فى كل مستويات الحياة الاجتماعية جملة التجربة الاجتماعية ويهبها معنى بتوجيهه هيجانات الجماعات والأفراد وعواطفهم، هكذا فإن المباريات وألعاب الحب المختلفة أو الألعاب الاجتماعية هى أيضاً تمثيليات من هذا النوع . " (١٠٣)

فإذا كان تشخيص هذه المعركة المرسومة من قبل السلطان ونفذها الفرسان عن طريق التعبير الحركى الذى ينطلق من شحنة انفعالية من خلال لحظة المواجهة والذى يشاهدها واضع السيناريو مع الضيوف الذين دعاهم (الجمهور) وهذا التشخيص المقصود هو الذى جسده وصف تشخيص المعركة، فمن الممكن أن يكون تمثيلية اجتماعية وهذا ما

١

قرره الرأى السابق، وما قد يندرج تحت ما يسمى مسرحة الحياة. (١٠٤) **أو بالأحرى هو** سامر شعبى يحمل داخله ظاهرة مسرحية واضحة .

تمثيل الدراويش فى يوم عاشوراء " التعـــازى " :

كانت المسرحية الدينية المسماة "التعزية" **من أقدم الأشكال المسرحية فى العالم** الإسلامى، " وقد نجد لها معادلاً عند المسرح الأوروبى فى **المسرحيات الدينية المسماة بـــ (الرغبات الربانية)** وتقارن التعزية أحياناً بالتراجيديا اليونانية. **ويرى فيها بعض الباحثين** التعبير عن الزرادشتية الفارسية التى خنقها الإسلام ثم بعثت من جديد فى **ثوب إسلامى** عريق، **أما البعض الآخر** فيرجع نصوص التعزية إلى الملامح البابلية. " (١٠٥)

وعمر التعزية يعادل عمر الإسلام تقريباً، لأنها تقوم فى الأساس على النزاعات الدينية الداخلية، والصراع التاريخى على الخلافة بين الشيعة وهم أنصار سلالة النبى محمد – **صلى الله عليه وسلم** – المباشرة، المتمثلة فى الإمامين الحسن والحسين ابنا الإمام على بن أبى طالب – رضى الله عنهم – وبين أنصار خلفاء السنة ، متمثلين فى يزيد بن معاوية بن أبى سفيان.

وقد أدى مصير الإمام الحسين المأساوى وأدت معركة كربلاء إلى ولادة "التعزية" التى تعتبر من أقدم العروض المسرحية فى العالم الاسلامى، وقد بدأت هذه العروض فى مواطن المذهب الشيعى فى الوطن العربى والإسلامى وبخاصة فى العراق وإيران وأفغانستان، ومنها انتشرت إلى بعض الدول العربية والإسلامية التى تقع تحت حكم الخلافة الفاطمية، ومن بين هذه الدول مصر، موضع دراستنا.

" فقد قويت أنفس الشيعة [بها] بكون المعز لدين الله بمصر، وقد كانت مصر لا تخلـــو منهم فى أيام الإخشيدية والكافورية فى يوم عاشوراء عند قبر كلثوم وقبر نفيسة. " (١٠٦)

وعن الاحتفال بيوم عاشوراء فى زمن المعز لدين الله الفاطمى (٣٦٣ هجرية – ٩٧٤م) " قال ابن زولاق فى كتاب سيرة المعز لدين الله " ، فى يوم عاشوراء من سنة ثلاث وستين وثلاثمائة، انصرف خلق من الشيعة وأشياعهم إلى المشهدين قبر كلثوم ونفيسة ومعهم جماعة من فرسان المغاربة ورجالتهم بالنياحة والبكاء على الحسين عليه السلام، وكسروا أوانى السقائين فى الأسواق، وشققوا الروايا وسبوا من ينفق فى هذا اليوم، ونزلوا حتى بلغوا مسجد الريح وثارت عليهم جماعة من الرعية فخرج أبو محمد الحسين بن عمار، وكان يسكن هناك.. وأغلق الدرب ومنع الفريقين ورجع الجميع فحسن موقع ذلك عند المعز، ولولا ذلك لعظمت الفتنة لأن الناس قد غلقوا الدكاكين وأبواب الدور وعطلوا الأسواق . " (١٠٧)

ولم تخرج الاحتفالات الخاصة بيوم عاشوراء فيما بعد عن ذلك، بل انحصرت فى الذكر والبكاء والندب والعويل، ولم يقدم لنا المؤرخون أو الرحالة الذين رصدوا العادات والتقاليد المصرية أى وصف ليوم عاشوراء يحمل داخله بذوراً مسرحية، حتى جاء الرحالة الانجليزى ستانلى لينبول إلى مصر عام ١٨٨٣م ورصد لنا أول بذرة مسرحية فى الاحتفال بيوم عاشوراء (أى اليوم العاشر من شهر المحرم)، "حيث يأكل الناس الكعك احتفالاً بذكرى "الحسين" الابن الشهيد لسيدنا على، ويتوجهون إلى جامع الحسنين (١٠٨) حيث دفن رأس الشهيد كما يعتقدون ، ويشاهدون التمثيل الهزلى العجيب الذى يقوم به الدراويش. " (١٠٩) لاستعادة ذكرى معركة كربلاء التى سقط فيها الحسين شهيداً. ومن المؤكد أن مادة هذا التمثيل الهزلى قد نقلت إلى مصر من بلاد الشام (العراق وسوريا ولبنان)، أو من بلاد الفرس (إيران)، حيث يحرص الشيعة فى هذه البلاد على تقديم مسرحيات التعازى كل عام فى ذكرى استشهاد الحسين . " ويروى أحد المسنين فى حى الحسين رواية نقلها عن آبائه وأجداده فى مولد سيدنا الحسين، وهى عن عروسة الحلوى

الكبيرة التى كانت تشترى وتوضع فى مكان خلف المسجد حيث يجتمع فيه الفارسيون (العجم) من المواطنين المصريين وينشدون أناشيد مختلفة حول تمثال العروسة ويقولون (حسن حسين ماى ماى) ويتبارزون بالسيوف بشكل تمثيلى حتى تسيلْ منهم الدماء أمام التمثال من الحلوى، وبعد أن تسيل الدماء يتقدم أحدهم بسـيفه فيقتل التمثال ويُسقط رأســه على الأرض. " (١١٠) وبذلك يعيدون تمثيل حادثة مقتل الإمام الحسين فى معركة كربلاء، كى تظل الذكرى عالقة فى عقولهم وعواطفهم هم وأبناؤهم وأحفادهم. " وربما يرجع قتل العروسة بالسيف إلى قصورها وعجزها عن الدفاع عنه وهى القرين (الكا) عند المصرى القديم، وقد يكون قتلها يرجع إلى نوع من الفداء والتضحية، أو يرجع لقتل القرين هذه (وهى عروسة الحلوى) وإزالتها من الوجود حتى لا تظل شبحاً يؤرق أتباع الحسين، وقد يكون التمثيل هذا تأريخاً لقتل الحسين." (١١١)

ولكن محمد عزيزة له رأى آخر فى أسباب ظاهرة تمثيل مقتل الحسين أثناء الاحتفال بذكراه، أو بمعنى آخر أسباب وجود مسرح التعازى ، إذ يرى أن " هناك سببان متكاملان يبدوان لنا حاسمين ، السبب الأول : سبب دينى، والثانى: فذو طبيعة سياسية. لقد اكتشفت الشيعة المسرح لأنها مرت بتجربة الانفصال عن الدين. فقد نسبتِ إليها جريمة مقتل عثمان، وكانت تعانى من الندم العميق لأنها مسئولة بشكل ما عن مصرع على ثم الحسين. لذلك اكتشفت الشيعة الشعور بالذنب ووخزات ضمير شقى ... وفقد التاريخ من وجهة نظر الشيعة براءته الأصلية، وتلوث الميثاق الذى يربط بين الله وعباده بدم على والحسين، علينا إذن أن ننظف التاريخ من نتائج هذا الخطأ، حتى يبعث الإمام المختفى من جديد وينقذ العالم. "(١١٢)

ثم يستطرد محمد عزيزة إلى السبب السياسى فيقدم لنا تفسيراً يقدمه المؤلف مع التحفظ، حيث قال " فعلينا ألا ننسى أن التعازى قد نشأت فى فارس حيث لم ير الفارسيون

فى حياة وموت الحسين قدراً مأساوياً فحسب... بل ضمنوا سير حياته الأليم مطامعهم السياسية والقومية المكتومة. فحسين ليس ابن على فحسب ، بل هو زوج (شهرابانو) آخر بنات الملك الساسانى (يزدجرد) وهذا الاتصال يجعل من الحسين واحداً من الأمة الفارسيةَ. "(١١٣) ويؤكد المؤلف على أنه ليس هناك ما يثبت صحة هذا القول الذى ما يزال افتراضاً محضاً.

وجدير بالذكر أنه " لا يجب الخلط بين العزاء وبين الفرجة المسرحية بشكل مباشر، فمنذ ظهور العروض الطقسية [مسرحيات التعازى] بدأت تتفرع عنها أشكال أخرى من العروض ضمن ناحيتين: دينية، ودنيوية – تمثيلية. "(١١٤)

وهذا الشكل الأخير هو الذى يهمنا فى هذه الدراسة حيث كان يقدم فى مصر فى صورة تمثيل هزلى يقوم به الدراويش فى ذكرى مقتل الإمام الحسين من أجل التذكرة والسمر أيضاً.

الاحتفــــال "بشـــد الولـــد" إلى طائفــــة

يرجع تاريخ هذا الاحتفال إلى عـــام (١٨٣٠م) ، حيث كان من الشـــائع أن " يقيم المصريون حفلاً بمناسبة قبول أحد أبنائهم عضواً فى طائفة من طوائف التجار أو الصناع. " (١١٥) وهذا الاحتفال لا يشمل أنواع التجارة كافة و إنما هو يقتصر على النجارين والخراطين والحلاقين والخياطين ومجلدى الكتب وبضعة حرفيين غيرهم. فعندما يصبح الشاب خبيراً فى تجارته (أو حرفته)، يتوجه والده إلى شيخ هذه التجارة ويعبر له عن رغبته فى قبول ابنه عضواً فيها.

ويرسل الشيخ "النقيب" لدعوة أسياد التجارة وأربابها وقد يوجه الدعوة إلى بعض أصدقاء المرشح للعضوية لحضور قبول عضوية صديقهم. ويتناول النقيب باقة من عساليج نبتة خضراء أو من الزهور ويطوف بين هؤلاء الأشخاص ويقدم لكل واحد منهم

عسلوجاً أو ورقة خضراء أو زهرة ويقول : "الفاتحة للرسول" ثم يضيف النقيب بعد قراءة الاثنين الفاتحة: احضـــــروا فى اليـــــوم الفلانـــــى والساعة الفلانية إلى المنزل الفلانى وأشربوا فنجان قهوة. (١١٦)

" وهكذا يجتمع المدعوون سواء لدى الأب او لدى الشاب وأحياناً فى الريف حيث يستمتعون بتناول القهوة ويقدم لهم العشاء. " (١١٧)

وبعد انتهائهم من العشاء " يقود النقيب الشاب .. ويعدد صفاته الحسنة ومؤهلاته ويطلب من الحاضرين قراءة الفاتحة للرسول. " (١١٨)

وبعد ذلك " يمثل المستجد أمام الشيخ [النقيب]، وتتلى الأشعار فى مدح النبى ثم يلفون له حول جسده (شالاً) معقوداً من طرفيه. ثم تتلى آيات من القرآن، ثم يعقد الشال عقدة ثانية، وفى العقدة الثالثة التى تعقد بعد قراءة بضع آيات من القرآن مرة أخرى يرش الشال للتبرك ويعتبر الشاب قد تم قبوله كعضو فى الطائفة المهنية التى كرس نفسه لها. وحينئذ يقبل يد الشيخ وجميع الحاضرين، ويدفع رسم اشتراك زهيد، ويصبح عضواً فى الطائفة. " (١١٩)

ويعرف هذا الاحتفال "(بشـــد الولـــد)، أما عضوها الجديد فهو (المشدود). "(١٢٠)

والمتأمل لهذا الاحتفال يجد أنه يعتمد على سيناريو محفوظ يتكرر مع كل شاب جديد يريد أن ينضم إلى حرفة أو طائفة، كما أن هناك جمهور المتفرجين من أصدقاء الشاب وأقاربه.

المشهد الأول: (الدعوة)

النقيب يدعو أسياد التجارة أو الحرفة إلى الاحتفال بضم عضو جديد إليهم، وتكون دعوة الحفل هنا عبارة عن نبتة خضراء أو زهرة، رمزاً إلى العضو الجديد الذى ما زال صغيراً مثل هذه النبتة ويحتاج من الجميع إلى الرعاية و المساعدة، كما أن اللون

الأخضر يرمز إلى النقاء والصفاء، والزهرة ترمز إلى الحب والمودة التى تربط بين جميع الزملاء فى الحرفة الواحدة.

المشهد الثانى: (التعريف والعهد)

النقيب يقدم العضو الجديد إلى أسياد التجارة أو الحرفة ويعدد لهم صفاته الحسنة ومؤهلاته، حتى يوافقون على انضمامه إليهم، ودليل الموافقة هو قراءة الفاتحة، تماماً مثل الخاطب الذى يتقدم لخطبة إحدى الفتيات من وليها ودليل الموافقة هو قراءة الفاتحة معه. بينما العضو الجديد يمثل أمامهم فى خضوع ورجاء بالموافقة على قبوله بينهم. ويلى قراءة الفاتحة الاحتفال بالموافقة المتمثل فى تلاوة الأشعار فى مدح الرسول – عليه الصلاة والسلام – وبذلك يتم العهد بينهم.

المشهد الثالث: (التكليف)

يلفون شالاً معقوداً من الطرفين حول جسد العضو الجديد رمزاً لانضمامه إليهم، وهذا الشال يذكرنا بخرقة الطرق الصوفية التى تقدم إلى السالك الجديد رمزاً لانضمامه إلى الطريقة.

بعد ذلك يتم تلاوة آيات القرآن ثم تعقد عقدة ثالثة فى الطرف الثالث للشال يتبعها أيضاً تلاوة آيات القرآن، ثم تعقد العقدة الأخيرة فى الطرف الرابع للشال، يلى ذلك رش الشال بالماء. والعقد هنا ترمز إلى القسم أو الميثاق وهى مأخوذة من طقوس السحر، فكل قسم يقسمه الساحر على الخادم (الجان) يتبعه بعمل عقدة فى حبل خاص بذلك، ومن عدد العقد الموجودة بالحبل تستطيع أن تعرف عدد التكليفات المطلوب من الخادم تنفيذها، وقراءة القرآن هنا بعد كل عقدة بديل عن قراءة (التعزيمات) فى طقوس السحر. وقد قال تعالى فى سورة "الفلق": "وَمِن شَرِ النَّـــفَّـــثَاتِ فِى العُقَدِ". (١٢١)

أما رش الماء فقد جاء من طقس تعميد الطفل فى الكنيسة القبطية.

من ثم نستطيع أن نقول إن احتفال (شد الولد) يحمل داخله الكثير من البذور المسرحية الموجودة فى السامر الشعبى. مثل وجود شخصيات يلعبون أدوارا معينة بطريقة ليست تلقائية ولكنها معروفة مسبقاً، ثم هناك الحادثة البسيطة التى تجعل المشاهد يتابع ما يحدث بترقب وتساؤل: هل يتم قبول العضو الجديد أم لا، كما أن عنصر الفرجة موجود أيضاً، وفى النهاية الإطار الفنى الذى يغلف الاحتفال متمثلاً فى الإنشاد والتراتيل، واستخدام النبات الأخضر والشال والماء.

عروض الشارع

والمقصود بها، عروض الفرجة والتسلية التى كانت تقدم فى الطريق العام وفى الساحات وفى الأسواق، وفى أماكن تجمع المارة المشاهدين.

" ومن هذه العروض الشوارعية، العروض التى يقدمها القرداتية، والحاوى، وهذه كانت تصحبها مظاهر تمثيلية طريفة، لا تزال بقاياها تشاهد حتى الآن .. " (١٢٢) وقد كتب عن هذه العروض كثير من الرحالة الأجانب والمستشرقين الذين وفدوا إلى مصر وكتبوا عن عادات وتقاليد شعبها.

الحاوى : (فى القرن الثامن عشر)

لقد بدأت عروض الحواة بالرفاعية والسعيدية الذين كانوا يكسبون رزقهم بالتنقل بين المنازل لإبعاد الثعابين عنها، وقد أطلق عليهم "ج. دى شابرول" – أحد علماء الحملة الفرنسية على مصر عام (١٧٩٨م) – صفة: سحرة الثعابين، وعن عملهم اسم: فن الأفاعى.

وقد أفرد جزءا مطولا فى ملحق بحثه (المصريون المحدثون)، للحديث عن الحواة وعن مقدرتهم الخارقة فى التعامل مع الثعابين وإخراجها من أسقف وحوائط الدور المختلفة وذلك بواسطة استخدام أصوات معينة يصدرها الحاوى من فمه، فيستجيب له

الثعبان المختبئ ويخرج ... وقد تطرق شابرول إلى تجربة خاصة قام بها مع أحد أصدقائه فى دير بمدينة طهطا بالصعيد، وبعد أن اتخذ الجميع كل الاحتياطات الممكنة لإفساد خدعة الحاوى، قام الأخير بإخراج ثلاث ثعابين من احد غرف الدير (١٢٣).

ويضيف "إدوارد لين" – الذى زار مصر عام (١٨٣٣م) – " وقد يطلب من الحاوى أحياناً أن يمارس سحره فى وضح النهار وسط جمهرة المتجمعين الذين يسارع المتشككون بينهم إلى تفتيشه مسبقاً ولا يترددون قط فى تجريده من ثيابه، ولكنه يخرج من التجربة التى يخضع لها منتصر مبرزاً. ويلف الحاوى نفسه بالغموض فيضرب الجدران بسعفة شجر نخل صغيرة ويصفر ويحدث أصوات طقطقة بلسانه ويبصق على الأرض ويردد : (أستحلفك بالله أينما كنت أن تحضر. أستحلفك بالاسم العلى الأكبر، فإن كنت مطيعاً فاحضر، وإن عصيت فمت ! مُت ! مُت). ويخرج الحاوى الثعبان بواسطة عصاه من شق فى الجدار أو يسقطه من سقف المنزل. " (١٢٤)

ورويداً رويداً تحول عمل الحواة من مجرد إخراج الثعابين التى تسكن البيوت إلى اللعب مع الثعابين أمام حلقات المشاهدين فى الساحات العامة نظير حصولهم على مساهمات مالية بسيطة خلال عرضهم أو بعده. وأكثر ألعاب الحواة شيوعاً فى القرن الثامن عشر هى التى وصفها لنا كل من نرفال عام١٨٣٠م ولين عام١٨٣٣م، وتقريباً الوصفان متطابقان.

و" يساعد الحاوى عادة اثنان من زملائه (من الصبيان كما ورد عن لين)، وهو يخرج أربعة أو خمسة ثعابين (١٢٥) متوسطة الحجم من كيس من الجلد ويضع واحداً منها على الأرض ويجعله يرفع رأسه وجزءاً من جسمه. ثم يلف الثعبان الثانى حول رأس أحد مساعديه كما تلف العمامة كما يلف ثعبانين آخرين حول الرقبة" (١٢٦) ثم ينزع الثعابين ليقدم بعض ألعاب الحيل أو الإيهام، وبذلك يتنقل إلى مرحلة أخرى من مراحل

الفرجة المسرحية التى يستخدمون فيها أدوات غير الثعابين، ويهمنا من هذه الألعاب تلك التى تتم بمشاركة آخرين حيث " يوهمون المتفرجين أنهم يغرزون فى جسم أحدهم (أحد الأطفال) نصلاً أو رمحاً من الحديد لا يمس الطفل بضرر ما فى الحقيقة، لأن هذا السلاح إنما يغيب فى قراب من الخشب، وقد يطرح الطفل أرضاً ويستعمل الطريقة عينها موهماً الناظرين أنه يغرز فى أنفه نصلاً مطوياً أو مدية صغيرة. وفى أحيان أخرى يفتح شدقه ثم يمسك بخديه داخلاً وخارجاً لينفذ منه قفلاً لا يلبث أن يقفله فيظل هذا القفل معلقاً بوجه الطفل المسكين، والحقيقة أن شيئاً من هذا القفل لم ينفذ من خد الطفل الذى يظن المتفرجين أن يقاسى من العذاب ألواناً. " (١٢٧)

والمتأمل فى الفقرة السابقة يلاحظ أن الظاهرة المسرحية تكمن فى إيهام المتفرجين بطعن الصبى بالرمح أو المدية، بينما فى الحقيقة هذا لا يحدث فهناك خدعة ما، نقلها عن الحواة – بعد ذلك – ممثلو المسرح فاستخدموا فى عروضهم خناجر – عند الطعن بها – أنصالها تدخل فى مقبضها، وبذلك يعتقد المتفرج أنها دخلت فى صدر المطعون.

وعندما ننظر إلى الطفل الذى علق الحاوى قفلاً فى خديه داخلاً وخارجاً، وكيف أنه جعل المتفرجين يظنون أنه يقاسى من شدة الألم، نجد أن فى ذلك خدعة تمثيلية أيضاً لأن الحقيقة غير ذلك، فالطفل لا يشعر بأى ألم يذكر ولكن الحيلة (الإيهام) هى التى جعلت المتفرجين يعتقدون ذلك. والآن نقدم لعبة أخرى أكثر نضجاً فى طريق الظاهرة المسرحية:

يأخذ الحاوى علبة كبيرة مغطاة، ويضع قلنسوة أحد الصبيين داخلها وينفخ فى مزماره ويفتح العلبة فيخرج منها أرنب وتختفى القلنسوة على ما يبدو. ويعيد الأرنب إلى العلبة من جديد ويغطيها ويعود فيكشفها فتخرج منها كتاكيت صغيرة ويضع الأخيرة فى العلبة ثانية وينفخ فى مزماره ثم يكشف العلبة فإذا بها ملأى بالفطائر والكنافة ويطلب من

الصبيين أكلها فيرفضان ذلك إلا مع العسل، ويأخذ الحاوى إبريقاً صغيراً فيقلبه رأساً على عقب ليؤكد للمتفرجين أنه فارغاً تماماً، وينفخ فى مزماره ويطوق الإبريق بكلتى يديه فإذا به يصبح مملوءاً عسلاً فيعطى منه للصبيين. ولما يفرغ الصبيان من الطعام يسألانه عن شيء من الماء ليغسلا أيديهما، فيتناول الحاوى إبريق العسل ويعيده مملوءاً ماء بالطريقة عينها.

ثم يأخذ العلبة ثانية ويسأل عن القلنسوة فينفخ فى مزماره ويكشف العلبة ويصب منها فى طرف ثوب الصبى الأسفل... أربعة أو خمسة ثعابين فيرتعد الصبى خوفاً وعلى الفور يطرحها أرضاً ويبتعد عنها مسرعاً ثم يسأل الحاوى عن قلنسوته. يعيد الحاوى الثعابين إلى العلبة وينفخ فى مزماره ويكشف العلبة ويخرج القلنسوة ويقدمها إلى الصبى وسط تصفيق المتفرجين. (١٢٨)

نلاحظ فى لعبة الحاوى السابقة أنه تقدم خطوتين أخريين نحو الظاهرة المسرحية، فبجانب الإيهام قدم لنا خطوة الحوار التمثيلى الذى دار بينه وبين الصبى من أجل إعطائه العسل ثم الماء ، وكذلك طلب الصبى إعادة القلنسوة إليه مرة أخرى. ثم خطوة التشخيص حيث يشخص الصبى أنه مذعور من الثعابين، بينما الحقيقة غير ذلك لأنه اعتاد على لعب هذا الدور مراراً.

أما باقى ألعاب الحواة فى القرن الثامن عشر فقد كانت ألعاب فردية وهى بالجملة كانت " تشبه من وجوه كثيرة ادوار الحواة المنتقلين فى أوروبا. ومن أخص أدوارهم دور الأكواب التى يحولون فيها البيض إلى كتاكيت، ويصبغون بالألوان المختلفة قطع الورق الأبيض .. الخ.

ومن أدوارهم أيضاً إيهامهم الناظرين أنهم يبتلعون الخام من القطن أو الصوف ثم يستخرجونها من أفواههم مغزولين وملونين بمختلف الألوان ، ومنها أنهم يلقون التراب فى

إناء ممتلئ ماء ثم يستخرجونه فإذا به جافاً، ويتفننون فى أشباه هذه الحيل التى لا يحصيها العد بين استحسان المتفرجين وتصفيقاتهم الحادة. " (١٢٩)

ومن ثم تصبح هذه الألعاب الفردية بعيدة– إلى حد ما – عن الظاهرة المسرحية التى نبحث عنها فى هذه الدراسة.

تمثيل الحيوانات:

لم تكتف عروض الشارع بأن قدمت لنا أدوار حواة الثعابين وحيل حواة خفة اليد والشعوذة، بل قدمت لنا فناً آخر أكثر قرباً من المسرح، أو بمعنى أدق أكثر قرباً من ظاهرة السامر الشعبى المسرحية التى ننشدها فى هذه الدراسة. إنها عروض تمثيل الحيوانات، التى تسمى عروض القرداتية، وفيها كان يستعين القرداتى – بالاضافة إلى القرد– بحمار وكلب وعنز (أو جدى). حيث يقوم بالتمثيل معهم عدة مشاهد مدربين عليها مسبقاً. وأقدم رصد لعروض القرداتية كان أيضاً فى القرن الثامن عشر، ولم يستطع المؤلف الحصول على رصد لهذه العروض أقدم من ذلك إلا أن الرحالة المغربى: الحسن ابن الوزان، المعروف بليون الأفريقى، قدم لنا دليلاً على تمثيل الحيوانات فى مصر قبل ذلك بثلاثة قرون عندما حضر إلى مصر فى ٢١ ربيع الأول عام ٩٢٣ هجرية، الموافق ١٣ إبريل عام ١٥١٧م – قبل شنق السلطان (طومان باى) على يد سليم شاه ابن عثمان بيوم واحد فقط – حيث شاهد فى ساحة الأزبكية مشهداً تمثيلياً يؤديه رجل بمساعدة حماره داخل حلقة من المتفرجين. وإليكم تفاصيل هذا المشهد كما رصده الحسن بن الوزان .

الحمـــار المكـــار(١٣٠)

يقول ابن الوزان : " بعد أن يرقص البهلوانى حماره قليلاً يخاطبه مبيناً له أن السلطان يعتزم القيام ببناء كبير واستخدام جميع حمر القاهرة لحمل الجير والحجر وكل الضروريات: فيسقط الحمار حينا على الأرض وينقلب رافعاً قوائمه فى الهواء، نافخاً

بطنه مغمضاً عينيه كأنه ميت. فيأخذ المهرج أمام المشاهدين فى التفجع على فقدان حماره طالباً منهم المساعدة لشراء حمار آخر وبعد جمع التبرعات يتابع قائلاً :

الرجل (١٣١): ولا تظنوا أن حمارى مات! فالشره يعرف فقر مولاه، فيتماوت لأشترى له علفاً بما أُعطيته.

ثم يلتفت الى الحمار ويطلب منه أن يقف، لكنه لا يتململ ولا يبدى أدنى حراك رغم ما ينهال عليه من ضربات العصا. فيستأنف الرجل كلامه المنمق قائلاً:

الرجــل : سادتى ، ليكن فى علمكم أن السلطان أصدر المرسوم الآتى:

على جميع سكان القاهرة أن يخرجوا غداً لحضور دخوله المظفر ..

ويأمر جميع نساء الطبقــة العليــا وكــل حــسناوات القــاهرة ان يــركبن حميراً جميلة ويطعمنها شعيراً ويسقينها من ماء النيل العذب.

ما كاد المهرج يفوه بهذه الكلمات حتى قفز الحمار على قوائمه متصنعاً الزهو متظاهراً بالسرور والبشر، ويتابع المضحك قائلاً :

الرجــل : حقاً إن رئيس الحى طلب منى أن أعيره حيوانى الظريف لامرأته العجوز الشمطاء.

وحينئذ يغض الحمار طرفه وكأنه ذو ذكاء انسانى، ويأخذ فى المشى متصنعاً العرج كما لو كان كسيحاً، فيقول له سيده :

الرجــل : إذن تعجبك الشابات ؟

فيطرق الحمار رأسه وكأنه يجيب بنعم ، فيتابع المهرج قائلاً له :

الرجــل : هيا ! هنا الكثير من الشابات.. فأرنا من أعجبتك أكثر !

فيدور الحمار مسرعاً حول حلقة المشاهدين، ويوجد بينهم دائماً بعض النساء المتفرجات، فيختار أحسنهن ويتوجه نحوها ويلمسها برأسه،

فيصيح الجمهورعلى الفور :

الجمهور : إيه! يا ذات الحمـــار. " (١٣٢)

استهزاء بالمرأة، ثم يقفز مضحكنا على حماره ويمضى الى مكان آخر.

نلاحظ أن المشهد السابق قد اقترب أكثر من الشكل المسرحى، بل نستطيع أن نعده – فى حد ذاته – ظاهرة مسرحية، حيث يحتوى على نواة مسرحية قصيرة بطلاها رجل وحمار، فالرجل يلعب دور الراوى الذى يحكى الأحداث ويشـــارك فى تشخيصها، والحمار يلعب دور الحمار المكار الذى ينتقل بين الانفعالات المختلفة حسبما يتطلب الموقف، فنحن نجده يسقط حيناً على الأرض رافعاً قوائمه فى الهواء نافخاً بطنه مغمضاً عينيه مثل الميت تماماً، متحملاً ضربات عصا صاحبه. ولكننا نجده عند ذكر الحسناوات وأكل الشعير وشرب ماء النيل، ينتفض على قوائمه متصنعاً الزهو متظاهراً بالسرور والبشر. ثم بعد قليل يغض طرفه متمارضاً ، ويتصنع العرج هروباً من العجوز الشمطاء ولكنه يعود سليماً نشيطا عندما يطلب منه صاحبه اختيار فتاة جميلة لتركبه من بين المشاهدات اللاتى يتفحصهن جيداً ويختار من بينهن أجملهن.

ونحن هنا لا نستطيع أن نقول أن الرجل قد درب حماره تدريباً (أكروباتياً) مثل ترويض الحيوانات فى السيرك، ذلك لأن الأخير يختلف كثيراً فهو قائم على أساس جعل الحيوان يطيـــع أوامـــر مروضه فى عمل حركات معينة يطلبها منه، ولا يهم أن يكون الحيوان خائفاً أو راضياً أثناء تأديته لما يؤمر به، وهذه الحركات تدل فقط على مهارة المروض فى كبح جماح الحيوان والسيطرة الكاملة عليه، وهى بالقطع ليس لها أية دلالة تمثيلية.

أما حمارنا فقد تم تدريبه ليؤدى حركات تمثيلية، فهو يتماوت، ويتباهى، ويتمارض، يغض طرفه بذكاء انسانى، ويستجيب لرد فعل الموقف الذى يضعه فيه صاحبه، وفى

النهاية يملك القدرة على التفريق بين الرجل والمرأة، بل يملك القدرة على اختيار الفتاة الجميلة من بين الفتيات المتفرجات.

ثم ماذا نطلق على صاحب الحمار سوى لفظ ممثل لما يقوم به من انفعالات مختلفة، فهو تارة يظهر مشاعر الحزن والألم مولولاً على حماره الذى يعتقد – تمثيلياً – أنه مات وتارة أخـــرى يتحول إلى راو– بريختى – يروى للمتفرجين ما حدث، وذلك بأسلوب درامى شيق يجعلهم لا يغادرون مسرحه – المقام فى الشارع – إلا بعد نهاية العرض.

القرداتيـــــة :

ويقول عنهم الرحالة الألمانى كارستن نيبور (عام ١٧٦١م):

" والقرود تطعم بعض الناس فى مصر، وهى قرود من النوع الذى يراه الإنسان كثيراً يجرى وحشياً فى الغابات باليمن، وهو النوع الذى يمتاز بأفضل الاستعداد للتعلم، والشائع أن يكون مع صاحب القرد حيوانات أخرى مثل حمار ومعزة وكلب، كلها تضطر إلى إظهار فنونها اضطراراً ....

ولما كانت الثياب الشرقية الطويلة لا تصلح للقرد لأنه فى أغلب الأحيان يسير على الأربع ، فإنهم كثيراً ما يلبسون فى مصر القرود المدربة على الرقص الملابس الأوروبية ، ويحفز هذا العوام من المسلمين على مقارنتنا [يقصد الأوروبيين] بهذه الحيوانات ، خاصة عندما يرون رجلاً أوروبياً حسن الهندام يسير عارى الرأس ، وقد تدلى سيفه رأسياً على نحو يذكرهم بذيل القرد الذى يبرز من بين الثياب. " (١٣٣)

إلا أن ملابس القرود الأوروبية قد تغيرت بعد مرور ما يقرب من سبعين عاماً لتصبح مثل ملابس العروس أو مثل ملابس امرأة محجبة، وبالتالى تغيرت عروضهم لتصبح أكثر نضجاً من الناحية التمثيلية. وفى رصد لظاهرة القرداتية قدمه لنا كل من

الرحالة الفرنسى جيراردى نرفال (عام ١٨٣٠م)، والرحالة الانجليزى ادوارد وليم لين (عام ١٨٣٣م) نجد الآتى (١٣٤):

" يقوم (القرداتى) بتسلية الطبقات الدنيا فى القاهرة بواسطة الألعاب المختلفة التى يقوم بها قرد وحمار وكلب وعنز .. ويتقاتل كل من القرداتى والقرد بالعصا ليقدما لنا معركة وهمية. كما يلبس القرداتى قرده لباساً غريباً يشبه لباس العروس أو المرأة المحجبة ويطفق يدور به على ظهر الحمار وسط حلقة المتفرجين فيمشى أمامه ويضرب الطبلة. كما يدرب القرد على الرقص والقيام بأعمال تهريجية غريبة. ويطلب القرداتى من حماره أن يختار أجمل فتاة بين المتفرجين فيفعل الحمار ذلك مقرباً أنفه من وجهها فيداعبها ويسلى الباقين بشكل كبير. ويأمر الكلب أن يقلد خطوات السارق فيزحف على بطنه.

أما الجدى أو العنز فيقدم عرضاً (أكروباتيا) حيث يقف على قطعة صغيرة من الخشب قرنية الشكل تقريباً يبلغ طولها نحو أربع بوصات وعرضها بوصة ونصف بحيث يجمع أقدامه الأربعة على هذه المساحة الضيقة. ثم يرفع القرداتى قطعة الخشب والجدى يقف عليها ويدس تحتها قطعة أخرى مماثلة ثم ثالثة ورابعة وخامسة تضاف دون أن يغير العنز وضعه" . (١٣٥)

وكما نرى من العرض السابق فإن عروض القرداتية ، هى بالقطع عروض فرجة شعبية أبطالها القرداتى وحيواناته المتمثلة فى القرد والحمار والعنز (أو الجدى)، كل له دوره الذى يلعبه داخل العرض المقدم، ومن هذه الأدوار بعض الألعاب المتوارثة مثل لعبة الحمار الذى يدور بين المتفرجين ثم يختار أجمل الفتيات بينهم من أجل أن تركبه، وهذه اللعبة شاهدها الحسن بن محمد الوزان عام ١٥١٧م–وقد قدمناها مفصلة فى بداية هذا الجزء–ثم نراها تتكرر بعد أكثر من ثلاثة مائة عام.

أما الألعاب التهريجية الغريبة التى أشار إليها كل من لين ونرفال فهى قطعاً تندرج تحت فقرات تقليد القرد لنوم العازب حيث ينام القرد على الأرض متململاً يتقلب ذات اليمين وذات اليسار وعلى بطنه، وأيضاً تقليد القرد للفلاحة التى تعجن الدقيق فى إناء عميق (ماجور) تضعه أمامها على الأرض.

وهذه الألعاب لم يشر إليها أحد من الرحالة الأجانب فقد يكون ذلك راجعاً لعدم فهمهم إياها ، ولكن المؤلف شاهدها فى أواخر الستينات.

أما فرقة القرداتى التى كانت تتكون من القرد والحمار والكلب والجدى فقد كانت موجودة فى الريف المصرى فى أواخر الثلاثينات من القرن العشرين، وتقريباً كانت تقدم نفس عروضها التى كانت فى القرن الثامن عشر مع بعض التغييرات الطفيفة.

فقد كان العرض يبدأ بدوران القرداتى بحيواناته داخل الحلقة وهو يضرب على الرق مغنياً "الليل .. الليل يا سعدانى" ثم يبدأ فى جعل القرد- الذى يلبس ملابس فتاة – يرقص ويقفز بالعصا على إيقاع أغانى القرداتى، بعد ذلك يطلب منه صاحبه أن يصافح الحاضرين بيده ثم يقلد لهم عجين الفلاحة ونوم العازب – بالوصف السابق – وبعد ذلك يطلب منه القرداتى أن يقدم للمتفرجين علامة اليهود، على الفور يضع القرد مقدمة رأسه على الأرض رافعاً مؤخرته إلى أعلى فارداً ذيله فى الهواء. وعندما يطلب منه تقديم علامة المسلمين يقف منتصباً فى خشوع واضعاً يده بجوار رأسه مقلداً تكبيرة الإحرام فى الصلاة.

أما الكلب فاستمر يقلد دور اللص مثل أجداده، وقد انحصر دور الجدى فى لعب دور الحصان الذى يمتطيه القرده وكذلك الحمار فقد أصبح فقط وسيلة لنقل الجميع من مكان إلى آخر حيث كان يوضع فوقه "خُرج" له جرابان على اليمين وعلى اليسار، يجلس عليه القرداتى واضعاً الجدى فى يمين الخرج والكلب فى يسار الخرج والقرد أمامه.(١٣٦)

أما فى القاهرة فقد انتشرت عروض القرداتية حتى عهد قريب فى منتصف السبعينات ، حيث كانت لهم عزبة يقطنون فيها ، على يسار خط قطار المرج بين محطتى غمرة والدمرداش، تسمى عزبة القرود، وقد تم إزالة هذه العزبة بعد مشروع مترو الأنفاق.

وعن عروض القرداتية فى الخمسينيات بمدينة القاهرة يقول لنا "حمدى على شرع – ٦٥ عام –، أنها كانت تضم أيضاً الحمار والكلب والجدى بالإضافة إلى القرد الذى كان يرتدى ملابس طفل رضيع، واضعاً على رأسه طاقية أطفال رضع.

وفى بداية العرض يرقص القرد على إيقاع الرق وغناء القرداتى (الليل .. الليل يا ميمون)، ثم يطلب من القرد عمل تعظيم سلام للمتفرجين فيرفع يده اليمنى مضمومة الأصابع بجوار أعلى رأسه مقلداً تحية الضباط. وبعد ذلك يبدأ القرد فى تقديم ألعابة التقليدية مثل نوم العازب وعجين الفلاحة وبعض الألعاب الأكروباتية. بينما ينحصر دور الكلب فى تقليد اللص، ودور الجدى فى تقليد الحصان الذى يمتطيه القرد، أما الحمار فهو وسيلة لنقل الجميع فقط.وفى نهاية العرض يقوم القرد بجمع النقود من المتفرجين داخل الرق. (١٣٧)

وفى النهاية يقول "على الراعى" عن عروض الحاوى والقرداتية ، " واضح من نماذج الألعاب التى سجلها لين لفن القرداتى والحاوى ، ومما استطاعت ذاكرتى أن تحفظه حتى الآن من فن الحاوى، أن هذه الألعاب ليست مجرد عروض صماء تعرض على جمهور سلبى ، بل إنها فى الواقع جزء من فن تمثيلى متجول اتخذ من الشوارع والميادين مسرحاً له، وتعددت أساليبه وتنوع فنانوه" (١٣٨) فى تقديم عروضهم.

رواة القصص الشعبية

أسباب ظهورهم

كان لدخول الأتراك البلاد العربية أثر كبير على الشعب العربى الذى تحول أبنائه إلى محكومين، وابتعدت صلتهم بالدولة وفقدت الحمية فى نفوسهم فعاشوا فى ضياع تام حتى أخريات القرن الثامن عشر، وكان رد فعل هذا التدهور واضحاً فى النواحى الثقافية فقد أخذ فن الشعر الغنائى فى الانحطاط، وفقد فن الكتابة مقوماته الفنية، كما توقفت الحركة الفكرية أيضاً. ومن ثم دهم الجهل أبناء الشعب العربى الذى أصبح جمهوره لا يحسن القراءة والكتابة مما وسع الفجوة بين اللغةِ العربية واللغة المتداولة ، وأضعف ذلك قدرة اللغة على التعبير. وكلما ازداد الجهل اتسعت الشقة بين الحكام والمحكومين وتفشت الفوضى. وازداد الظلم والاضطهاد، وكانت فكرة الثورة غير واردة فى أذهانهم وذلك لعجزهم عن مواجهة القوة الحاكمة مواجهة منظمة. ولم يكن فى واقعهم شيء يدعو للتفاؤل فلجأوا إلى الحلم ، وكانت أحلامهم منصبة حول البطل المخلص، واتخذ ذلك عدة مظاهر فنية منها الغنائية التى اتجهت إلى الرسول – عليه الصلاة والسلام – تمدحه وتتوسل به وترجوه الخلاص. ومنها الدرامية وهى التى اتجهت نحو البطل الفرد المخلص، وكان شكلها الفنى الذى عبرت به عن وجدانها هو فن السيرة. وفى السيرة لم يتجهوا نحو أبطال تاريخهم معروف وأحداثه ثابتة من أمثال الأبطال الإسلاميين المعروفين، كخالد بن الوليد ، وعقبة بن نافع، وموسى بن نصير وغيرهم من الأبطال الفاتحين، وإنما اتجهوا فى معظم سيرهم إلى أبطال ذكر اسمهم فى التاريخ ولكن دون سند قوى يعزز أحداث حياتهم، وكان المروى عن حياتهم أقرب إلى قصص البطولة منها إلى التاريخ، وكان بعض منهم يُشك فى وجوده مثل سيف بن ذى يزن والمهلهل وأبى زيد الهلالى وذات الهمة وأبى حمزة البلهوان.

وكان عدم وضوح سيرة هؤلاء الأبطال تاريخياً مدعاة لأن يصب فيها القاص الشعبى روحه وحسه وحس أمته، حيث يجسد فيها أحلام الناس فى البطل المخلص، وبالتالى ركزت السيرة على ما يحتاجه الناس تركيزاً واضحاً، فكان العدل والحق أساس بنائها الفكرى. (١٣٩)

١- المنشد أو شاعر الربابة (الراوى):

يعرف الشعب العربى كله هذا المنشد المحترف الجوال الذى يقص على الجمهور سير الأبطال معتمداً على حافظته، ويستخدم الربابة - تلك الآلة الموسيقية الشعبية - مصاحبة لإنشاده، ويأخذ أداؤه طابع التمثيل فى بعض الأحيان، وقد كان المستمعون كلهم يعدونه "الوحيد القادر على الوساطة بين عالم الناس وعالم الملاحم الشعبية أو السيرة، بل أن بعضهم يعدونه مؤهلاً تأهيلاً خاصاً لمهنته ، ومن ثم قادراً على التحكم فى مصائر أبطال الملاحم.

ولعل هذا هو بعض السر فى المنازعات التى كانت تقوم بين أنصار بطل ما وأنصار خصمه - كل يريد أن ينتصر بطله هو - والتى كانت تنقلب أحيانا على الراوية نفسه بوصفه وثيق الصلة بالأبطال، ومن ثم المسئول عن هزيمة المهزوم ، فيناله إذ ذاك شىء من أذى الغاضبين". (١٤٠)

ويبدأ شاعر الربابة عرضه بتقديم فاصل قصير من العزف على الربابة يظهر فيه براعته فى العزف، ويكون من شأنه أيضاً جذب انتباه الحاضرين فيكفون عن الحديث وينصتون إليه.

ويبدأ غنائه بالصلاة على النبى (فلا يحلى الكلام إلا بذكر المصطفى عليه الصلاة والسلام).

ثم بعد ذلك يدخل إلى أحداث السيرة ، وكلما توغل أكثر كلما اشتدت حركة الانفعال فهو لا يلجأ إلى تسميع السيرة، انه يؤديها فهو يترجم المعنى أدائيا من خلال الطبقات الصوتية المختلفة ومن خلال تلوين المعانى بالانفعالات والتنغيم، فالمنشد أو " الراوى هنا مدرب من خلال الممارسة الطويلة على التحكم فى صوته فهو طيع مهذب قادر على التعبير عن أى انفعال، وهو يعلم كيف، ومتى يلجأ إلى هذه الطريقة أو تلك من خلال المران الطويل، فعندما يقدم الراوى شخصية البسوس يبلغ جمهور السامعين عن مدى خستها، ونذالتها، ومن خلال الأداء الايحائى، بينما نجد هذا مختلفا عندما يقدم شخصية الزير سالم النبيل، الشهم والمخلص، بل إننا نلحظ تسرب نفسية الراوى من خلال الأداء ومن خلال أحكامه على الشخصيات بمدح بعضها أو ذم البعض الآخر. " (١٤١)

فالراوى يملك قدرة فائقة على تقمص شخصيات السيرة جميعها، رجالا ونساء، فهو يستطيع التحدث بلسان شخوصه مع الاحتفاظ بالسمات الشعبية والأسطورية لكل شخصـــية ودون أن يحدث خلطـــا بين ملامح كل شخصية وأخرى . ومن ثم فإن " فن الإنشاد عنده كان يتداخل مع فن التمثيل، فكان هذا الفن يعتمد على تمثيل فعلى يقلد فيه المنشــــد الشخصيات، ويصدر أحيانا ما يشبه الحوار بين رجلين أو امرأتين أو رجل وامرأة . " (١٤٢)

ومن الملاحظ أنه " كان يشترك مع المنشد فى استحداث التأثير اثنان أو ثلاثة وهم ينشدون معه أحيانا أو يرددون بعض ما ينشده. ولكنهم فى الواقع يقومون بعمل آخر غير عمل المنشدين المساعدين أو الجوقة "Chorus" يجعلهم أدنى إلى الأدوات المسرحية، فكان المنشد يحمل سيفا من الخشب فى مواقف الفروسية والحروب، وهو يشير به إلى هؤلاء المساعدين تخييلا للناس أنهم عدوه، وما أن يصوبه إلى أحدهم حتى يترنح أو يميل. " (١٤٣)

ويعتمد شاعر الربابة على تهيئة مناخ خاص لمسرحه فيتعامل مع الموسيقى كنوع من الموسيقى المصاحبة للحدث وتصوير حدة الانفعالات المختلفة للأحداث حسب الموقف الدرامى وانعكاس هذا الإدراك فى توظيف اللحن (الميلودى) بدرجات وأشكال مختلفة

داخل النسيج الدرامى بالإضافة إلى توظيفه لعنصر الصمت والكلام والغناء توظيفا دراميا.

كما يستخدم شاعر الربابة طريقتين مختلفتين لإحداث مؤثرات صوتية خاصة:

الطريقة الأولى : بواسطة قوس الربابة

(أ) الدق بواسطة القوس على أوتار الربابة أو على الدكة التى يجلس عليها.

(ب) العزف بالقوس على أوتار الربابة محدثا أصواتا ذات مؤثرات خاصة لإعطاء المناخ العام لإحداث مثل أقدام الخيل أو صوت البوابة الكبيرة أو أى مؤثر يشعر بهِ لحظة الحدث الدرامى.

الطريقة الثانية : بواسطة التصفيق

استخدام عنصر التصفيق أثناء سرد السيرة الشعبية فى بعض المواقف الدرامية مثل الدق على الباب أو تأكيد معنى هام من خلال أحداث السيرة الشعبية.

ويعتمد شاعر الربابة أيضا على توظيف المتاح له من وسائل فى التعبير الدرامى بشكل تلقائى وهو يستخدم قوس الربابة كنوع من (الإكسسوار) ويحوله أثناء الحدث الدرامى إلى سيف أو عصا أو كرباج، وفى بعض الحالات (تستخدم الربابة نفسها) كنوع من (الإكسسوار) بل يحولها – شاعر الربابة – إلى شخصية من شخصيات السيرة الشعبية يتحدث معها. (١٤٤)

٢- المحـــــدث :

وهو النوع الثانى من رواة السيرة الشعبية، وقد انقرض الآن أو كاد، وقد ذكر المستشرق ادوارد وليم لين أن هناك طائفة أخرى أطلق الشعب، عليها اسم "المحدثين"، وقد بلغ عددهم بالقاهرة وقتئذ حوالى ثلاثين محدثا، وأن أهم ما تخصص فيه المحدثون هو سيرة الظاهر بيبرس. (١٤٥)

والمحدث يعتمد على النثر أكثر مما يعتمد على الشعر، وإن كان لا يستغنى عن الشعر فيستخدمه لأغراض الغناء والتحلية وإرسال الحكمة. والمحدث قد تطور عن الشاعر القديم الذى كان يعتمد على الشعر أكثر مِن النثر. (١٤٦) " ولكننا يجب أن

نلاحظ فى الوقت نفسه أن التخصص لم يكن دقيقا كل الدقة، فقد يعدل الشاعر عن حرفته إلى حرفة المحدث وبالعكس. " (١٤٧)

ويقوم المحدث بتقليد الأشخاص، ويحاكى بالحركة وبالإشارة معا، ولكنه لا يقوم بالعمل الدرامى الذى يقوم به المنشد، إذ أن المنشد يستعين بالتمثيل والتقليد أكثر من المحدث، كما أن المحدث لا يتجاوز من يعاونه شخصا واحدا، فى حين يعاون المنشد اثنان أو ثلاثة. (١٤٨)

٣- الحكواتـــى :

أما النوع الثالث من هؤلاء المتخصصين فى أداء الأدب الشعبى فهو الذى عرفه الشعب العربى فى مصر باسم "الحكواتى".

ويعتبر "الحكواتى" من نماذج التمثيل العربى القديم، وقد كان " يقدم قصصه أمام حشود من الناس فى الأسواق والساحات الواسعة أو الميادين الكبيرة، وكان يستعين فى تمثيل أنماطه المختلفة باستعمال منديل وعصا، فتصحب دقات العصا النمر التى يقلد فيها الوحوش والطير، كما كان يستعين بزميل له أو زميلين يساعدانه فى تصوير الشخصيات، أو يردان عليه ببعض جمل الحوار الموضوع، أو بتقليد حركات معينة، حتى لقد بلغوا خمس شخصيات فى نهاية العصور الوسطى العربية. وكان الحكواتى يقلد بصوته وحركاته مواقف الوعيد والزجر والغضب والنصر والغزل، وقد يصحب معه آله موسيقية تقوم بدور الإيقاع أو الإيحاء بمعنى معين لتأكيد الحدث." (١٤٩) وكانت الملح، والنكات التى تمتزج بلقطات مسلية من تقليد الشخصيات، وهى تتكلم وتعمل، أشبه "بالبهارات" التى تجعلها أكثر إثارة. إلا أن هذا لم يمنع، بصفة عامة من ظهور وتقديم بعض فقرات تصل إلى حد "التمثيل الصامت"، وهؤلاء يلجأون إلى هذه الوسائل، فى بعض الأحيان كنوع من التهدئة الضاحكة أو "الترييح الكوميدى" من التوتر، الذى قد تخلقه حكاويهم، عندما تسبى أذهان المستمعين وتأسر قلوبهم. ونظرا لأنهم نادرا ما يجدون الوقت الكافى لتغيير ملابسهم، فقد اقتصروا على تغيير أغطية الرأس، وذلك أثناء عرضهم للحرف المختلفة أو لتباين الأعمار والشخصيات. (١٥٠)

ويصف لنا الرحالة نيبور أحد عروض الحكواتية الذين شاهدهم فى مصر عام (١٧٦١م) فيقول: " فهناك فى مصر أيضا أناس يحكون عن الأوروبيين وفظاعتهم....

[فقد] شاهدت عدة مرات رجلا اعتاد أن يجلس فى الطريق العام ويعرض للناس أغلاله الغليظة التى كان يرسف فيها فى مالطة، ويحكى بصوت مؤثر على هيئة الإنشاد عما تعرض له فى أثناء الأسر هناك من أمور منها مثلا أنهم كانوا يضطرونه إلى رعى الخنازير نهارا، وكانوا يدفعون به فى الليل إلى الحظيرة مع الخنازير، وغير ذلك كثير. وكان العقلاء من المسلمين ينظرون إلى هذا المتسول كارهين، أما العامة فكان كثيرون منهم يحيطون به ويتأثرون غاية التأثر ويغدقون عليه النفحات ويصبون اللعنات على الهمج الأوروبيين فى رأيهم. " (١٥١)

ونحن لا نعتقد إطلاقا أن الحكواتى كان متسولا كما اعتقد نيبور، ولكنه كان ممثلا بارعا يقدم فنه ويتقاضى عليه أجرا زهيدا من المتفرجين الذين استحسنوا أدائه وشاركوه وجدانيا بحب وعطف.

ويؤكد ذلك ما قدمه لنا الرحالة الألمانى "ألفريد ادموند بريم" وقد كان شاهد عيان لأحد عروض الحكواتى فى زيارته لمصر عام ١٨٤٨م. كتب يقول:

" إنها للوحات رائعة فعلا، تلك التى يفردها الحكواتى العربى أمام جمهوره، مع كل دقيقة تمر تصبح ألوانه أكثر إشراقا، ووصفه أكثر جرأة، ولوحاته أكثر اتساعا، فإما أن تسمع ترداد الصوت الجبار لأحد أمراء المؤمنين، أو التوسلات الذليلة التى يطلقها رسل ملك الفرنجة، أو نبوءات أحد المشايخ الحكماء، أو بركات أحد الأولياء وهو يلفظها بطريقة شعرية لا تخلو من الوقار والجبروت، أو ثرثرة عجوز طاعنة فى السن، وأخيرا المناجاة الملتهبة لعاشق متيم يصف جمال حبيبته الذى ليس له مثيل.

وكيف يصفها ! إنها عنده كالبدر التمام ملاحة وجمالا، وهى الكمال فى الكياسة والتواضع، أميرة ممشوقة القد، فاتنة الروح، عيناها كعيون الغزلان الرائعة... الخ ثم يؤكد العاشق أنه يتمناها، كما يتمنى الضارب فِى الصحراء نبع الماء البارد بعد جهد وعطش شديدين.

" يا نور عيونى، وحياة فؤادى، أين أنت؟ "

يصغى الحاضرون وقد أمسكوا أنفاسهم خوفا من أن تفوتهم كلمة واحدة من كلمات القصة البليغة... وبعد أن يشرب الحكواتى فنجانا من القهوة، يعود مرة أخرى لمتابعة القصة، ومن جديد يفعل حديثه البليغ فعله فى المستمعين فيقدم لهم المتعة والنشوة. إنه يقودهم خلفه

إلى ساحة المعركة ويحيط أبطاله بالأخطار بعد أن يكون قد هيأ جميع الحضور إلى حد الغضب للوقوف بجانبهم، ثم تأتى جحافل النصارى- التى سبق أن قهر أحد سلاطينها بسحره أربعين من العمالقة الذين يسيطر كل منهم على ألف من المردة طول كل منهم أربعين ذراعا ويتمتع بقوة مائة رجل. ضد كل هؤلاء يقف بطل الحكاية الذى سبق ووصف حبيبته بتلك الحرارة وذاك الحماس؛ فهل من المعقول أن يقتل؟ كلا ! .. "(١٥٢)

وعلى الرغم من التفريق الواضح بين شاعر الربابة، والمحدث، والحكواتى فإن هناك تداخلا قويا بين بعضها وبعض. وقد أشرنا إلى التداخل بين صناعة الشاعر والمحدث وبقى أن نشير إلى أن "الحكواتى" قد تداخلت صناعته هو كذلك فيما يصدر عن زميليه، فالحكواتى يتفنن في إكساب الواقع والأحداث والأشخاص صفة الحياة، ولا يكون ذلك إلا بنوع من التمثيل. وهو فى هذا يشترك مع الشاعر والمحدث فى القيام بالتمثيل، وفى تقليد حركات أبطال السيرة التى يحكيها (١٥٣)

مما سبق عرضه نستطيع أن نقول أن حلقات الرواة الشعبيين التى كان يعقدها كل من المنشد (شاعر الربابة)، والمحدث، والحكواتى، كانت تحمل داخلها كثير من الظاهرة المسرحية التى نبحث عنها فى عروض السامر الشعبى المختلفة، فنحن نجد فيها عنصر المؤدى الذى يتقمص دورا ما، بل يتقمص عدة أدوار لشخصيات بينها صراع يرقى إلى الصراع الدرامى، ويجسده أمامنا الراوى فى شكل يقترب من دراما الممثل الواحد أو (المونودراما).

كما نجد أيضا فى تلك العروض عنصر الحوار الدرامى البليغ الذى يكشف عن أبعاد الشخصيات التى تتحاور به، نفسيا واجتماعيا وذلك فى إطار البعد الأسطورى للشخصية، كما يجعلنا ذلك الحوار نترقب بشوق إلى معرفة الأحداث التالية. وفى النهاية هناك عنصر المتفرج المتفاعل مع العرض المقدم، تفاعلا وجدانيا، وفعليا فى بعض الأحيان، وذلك عندما يتحيز لأحد أبطال السيرة ويطلـــب من المنشد تغيير الأحداث لصالح البطل الذى تحيز له.

المحبظيــن

قبل أن نتناول الحديث عن المحبظين كان لابد لنا أولاً من البحث عن معنى هذه الكلمة وهل لها أصل فى اللغة العربية الفصحى أم لا، وبالبحث فى معجم لسان العرب تحت معنى فعل حبظ وجدنا التالى:

" حبظ ، المُحبَنظِئ : الممتلئ غضباً " (١٥٤) هذا فقط أما لفظ "المحبظين" أو المحبظون لم يذكر إطلاقاً كمشتق من فعل حبظ، ولم يوجد فى أى موقع آخر داخل معجم لسان العرب، وهذا يرجح كونه لفظاً عامياً.

ويؤكد ذلك أنيس منصور: " حاولت أن أجتهد فى تقريب كلمة محبظاتية(١٥٥)إلى أصل عربى ... ووجدت فى اللغة العامية فى الصعيد مثل هذه التعبيرات : فلان محبظها وبــلاش تحبظها لعله يقصد (تحبكها) أى يجعلها محبــوكة.. أى تبذل مجهوداً فى التدقيق. " (١٥٦)

وفى القرى التابعة لمركز فاقوس بمحافظة الشرقية – حيث نشأ المؤلف – يقولون أيضاً: "متحبظهاش" وذلك لمن يدقق فى الشىء ويتغالى، ويسرف فى الشروط أو يسرف فى التأنق أو التجمل أو نحو ذلك.

وهناك رأى آخر يقول أن هذا اللفظ " محرف عن العربية (المحبذون) أى الذين يستحسنون شيئاً ويستجيدونه ويتشدقون به ويغنون. " (١٥٧)

وتقول المستشرقة الايطالية "جابربيلا داسيزى" أنها وجدت فى نصوص قديمة، أن فى لهجات أهل القاهرة أيام الحملة الفرنسية مثل هذه التعبيرات: وقد حاول أبناء الحى (تحبيظ) الموقف، لكن العلماء رفضوا ذلك.

وتقول أيضاً فى بعض بيانات الحملة الفرنسية إلى الشعب المصرى والتى عثرت عليها فى مكتبة الفاتيكان مثل هذه العبارة : وتناقشوا وذهبوا إلى المسجد وعند عودتهم

اختلفوا فى الطريق وتشابكوا، وقال واحد منهم مهيب المنظر: الموقف جاد ولا يحتاج إلى هذه الحنبظة ... وعبارة أخرى تقول: إذا دخل الصبية فى هذه الأمور فلا أحد مسئول عن كل ما يحدث من حنبظة أو حبظطة. (١٥٨)

ويرد أقدم ذكر لفن المحبظين فى كتابات المؤرخ المصرى ابن إياس فى كتابه بدائع الزهور فى وقائع الدهور، عندما أرخ لأحداث ربيع الأول سنة (٩٠٤ هجرية) (١٤٩٨م)، وذلك فى الحديث عن زيارة الملك الناصر أبو السعادات محمد ابن الأشرف قايتباى إلى بر الجيزة حيث أرسل فأحضر أبو الخير ومعه خيال الظل، وجوق مغانى العرب، وبريّوه ريس المحبظين، وأقاموا معه ثلاثة أيام يقدمون عرضهم أمامه. (١٥٩)

"وبريّوه هذا كما تذكر عنه كتب التاريخ كان صاحب نكته وصاحب نوادر." (١٦٠)

إذ أن المحبظين فى عهد ابن إياس لم يكونوا لاعبى خيال الظل، أو حتى جوقة المطربين – كما جاء فى بعض المراجع – ولكنهم كانوا يقدمون فناً أخراً مختلفاً. ويؤكد ذلك الرحالة إدوارد وليم لين (عام ١٨٣٣م) عندما قال: يُسر المصريون كثير بالعروض التى يقدمها (المحبظين)، وهم مهرجو المهازل المبتذلة. ويؤدى هؤلاء مهازلهم عامة خلال الاحتفالات التى تسبق الأعراس وحفلات الختان فى منازل كبار القوم، فيستقطبون حلقات المتجمهرين إلى عروضهم فى ساحات القاهرة العامة... ويقتصر الممثلون على الصبية والرجال، أما المرأة فيقوم بدورها رجل متنكر فى زيها". (١٦١)

و يشير على الراعى إلى أنه " ترد أقدم إشارة إلى وجود فن مسرحى يؤديه البشر فى احدى البلاد العربية – مصر – فى كتاب الرحالة كارستن نيبور ، الذى وصل الاسكندرية فى ٢٦ سبتمبر (١٧٦١م) ومكث فى مصر سنوات طويلة يختلط بسكانها بين مصريين وأوروبيين." (١٦٢)

وقد وصف نيبور عروض الشوارع وصفاً لا بأس به من حيث الدقة. أشار أولاً إلى فن الغوازى، ثم انتقل إلى فن الأراجوز وخيال الظل، ثم ذكر فن الحواة والقرداتية...

وأخيراً يأتى نيبور لفن المسرح فيقول " أنه – على غير ما كان يتوقع الانسان – أن يكون فى مصر تمثيليات، والحق ان القاهرة فيها فرقة تمثيلية كبيرة تتكون من مسلمين ومسيحيين ويهود ، يدل منظرهم على أن هؤلاء الناس لا يربحون إلا القليل فى هذه البلاد. وكان هؤلاء الممثلون يأتون إلى بيت كل من يستطيع دفع أجورهم على نحو ما، ويتخذون من الفناء الواسع بالبيت مسرحاً لهم، يصنعون فى ركن منه ساتراً يغيرون وراءه ملابسهم. ولما كان بعض الأوروبيين الذين أمضوا فى مصر سنوات كثيرة لم يروا قط تمثيلية عربية، فقد اتفقوا مع هؤلاء الممثلين على أن يأتوا إلى بيت إيطالى متزوج ليعرضوا تمثيليتهم هناك" . ولكن لا الموسيقى ولا الممثلون كانوا على ذوق نيبور وأصدقائه ومن ثم فلم يعجبهم العرض الذى كان باللغة العربية. وكان نيبور فى ذلك الوقت لا يجيد اللغة العربية، فشرح بعضهم قصة المسرحية له، وكان الدور الرئيسى فيها لأعرابية – كان يمثل الدور فى الحقيقة رجل فى ثياب امرأة وكان يبذل جهداً كبيراً فى إخفاء لحيته الكثة – كانت تحتال على المارة جميعاً حتى يدخلوا خيمتها، ثم تستخدم أكثر الوسائل أدباً فى تجريد الأجنبى من ثروته، ثم تأمر به أن يضرب وتطرده شر طرده. وكانت قد نهبت العديدين وبدا عليها أنها تتأهب لنهب طائفة كبيرة أخرى وإذ بأحد التجار الفرنسيين الشباب يضيق بهذه المناظر المضحكة من كثرة تكرارها، فعبر عن سخطه وانضم إليه بعض المتفرجين ، فأمروا الممثلين بالتوقف ولم تكن التمثيلية قد وصلت إلا إلى منتصفها أو أقل قليلاً. (١٦٣) وجدير بالذكر أنه بعد سبعة وثلاثين عاماً من مشاهدة نيبور هذا العرض السابق وتسجيله فى كتابه: رحلة إلى مصر، يأتى ج. دى شابرول – أحد علماء الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨م – وينقل حرفياً إلى كتاب وصف

مصر (المصريون المحدثون)، ذلك العرض الذى رصده نيبور عن الممثلين فى مصر، وكذلك اعتراض التاجر الفرنسى على التمثيل وانضمام الباقين إليه وإيقاف العرض قبل وصول التمثيلية إلى منتصفها، وذلك دون الاشارة إلى نيبور، موحياً بضمير المتكلم (وقد شاهدنا ...) أنه هو الذى شاهد وقام برصد ما شاهده فى بحثه الخاص بدراسة عادات وتقاليد سكان مصر المحدثين. (١٦٤)

وفى عام (١٨١٥م) وصل إلى مصر، الرحالة الايطالى "جوفانى بلزونى"، وقد سجل لنا بعض مما شاهده من تمثيل الفنانين الجوالين المعروفين باسم المحبظين، وذلك من خلال مشاهدته مسرحيتين قدمتهما فرقة تمثيل شعبية فى حفل أقيم فى شبرا.

وقد بدأ الحفل بالموسيقى والرقص، ثم قامت فرقة التمثيل بتمثيل المسرحية الأولى، وهى تدور حول رجل يريد الذهاب إلى مكة من أجل أداء فريضة الحج، فطلب من أحد "الجمالين" أن يحضر له جملاً ليشتريه. ويقرر الجمال أن يغش الحاج المنتظر فيشترط عليه ألا يريه بائع الجمل. وعلى ذلك يطلب منه ثمناً أكبر من الثمن الحقيقى، ويعطى البائع قدراً يسيراً جداً من الثمن الذى تسلمه من المشترى، ويحتفظ بالفارق لنفسه. ثم يدخل الجمل (ممثلاً) بواسطة رجلين، وهما مغطيان بالملابس ، وكأنهما على استعداد للرحيل إلى مكة فى الحال. ويصعد الحاج فوق الجمل ولكنه يجده سيئاً للغاية فيرفض أن يتسلمه، ويطالب باسترداد نقوده، ويقع الشغب عندما يظهر بائع الجمل مصادفة ويكتشف أن الجمل المختلف عليه، ليس هو الجمل الذى باعه للجمال ليسلمه إلى الحاج. وهكذا يتضح أخيراً أن الجمال لم يقتنع فقط بأن يخدع كلاً من البائع والمشترى فيما يخص الثمن، ولكنه احتفظ لنفسه أيضاً بالجمل الأصلى وأعطى الشارى جملاً رديئاً ...

وينتهى العرض المسرحى بهروب الجمال بعد أن ينال "علقة ساخنة".

ويقول بلزونى أن هذه المسرحية على بساطتها، قد أعجبت المتفرجين إعجاباً شديداً، وقد طربوا إليها، إذ أنها كانت تحضهم على أن يكونوا يقظين تماماً فى مواجهة تجار الجمال ... إلخ (١٦٥)

أما المسرحية الثانية فتمثل: أحد الرحالة الأوروبيين ، الذى يُستخدم هنا كمضحك أو (بلياتشو) لا يخلو من فظاظة، وقد ارتدى ملابس الفرنجة، وفى أثناء تجواله ينتهى به المطاف إلى بيت "أعرابى" ورغم فقر الأعرابى فإنه يود أن يكون له مظهر أغنياء القوم. وعلى ذلك يصدر أوامره إلى زوجته لكى تذبح "عنزة" فى التو والحال، وتتظاهر الزوجة هى الأخرى بإطاعة الأوامر ثم لا تلبث أن تعود قائلة: أن القطيع قد شرد بعيداً، وأنها لا تستطيع أن تأتى بواحدة قبل مضى وقت طويل .. إذ ذاك يأمرها الزوج بذبح أربعاً من الدجاج، ولكن الدجاج أيضاً لم يكن يتيسر الإمساك به. وفى المرة الثالثة يأمرها الزوج بأن تذبح حماماً، ولكن الحمام قد ترك أعشاشه كلها. وفى النهاية يكون كل ما قدم للضيف هو لبن "رائب" وعيش ذرة. وهو فى الواقع جميع ما فى البيت من زاد، وبهذا تنتهى المسرحية. (١٦٦)

ونستطيع أن نعتبر أولى المسرحيتين التى شاهدهما بلزونى عام ١٨١٥ هى كوميديا انتقادية موضوعها مأخوذ من الواقع الحى المحيط بالممثلين والمتفرجين، وترض جمهورها بالامتاع والنصح معاً، على عادة الفن الشعبى فى مصر. " وهى تحتوى شيئاً من التركيب الفنى يتمثل فى الظهور المفاجئ لصاحب الجمل، والانكشاف المزدوج الذى يتعرض له الجمال، وهو انكشاف يشير بدوره ، إلى شيء من العمق فى هذه الشخصية، فهى ليست مسطحة مثل شخصيتى البائع والشارى وإنما لابد لها من قدرة على التمثيل والتحايل حتى تستطيع أن تتعامل مع الرجلين كل بطريقة تجوز عليه. أما مسرحية السائح فإنها فصل مضحك واضح، أشخاصه السائح الأوروبى الذى يتصور مؤلف المسرحية أنه

لابد وأن يكون عبيطاً، ثم الزوج المتفاخر الساذج – مع ذلك – والزوجة الواسعة الحيلة التى تصمم حركاتها وتخطط لها حتى تنتهى الحوادث إلى النهاية التى تريدها. " (١٦٧)

ويضيف على الراعى إلى ملحوظاته التى كتبها عن فصل السائح الذى شاهده بلزونى ملحوظة هامة حيث يقول:

" والذى يقارن هذا الفصل المضحك، بالفصول المضحكة التى أخذت مصر تعرفها منذ نهاية القرن الماضى وحتى عشرينات هذا القرن، يتبين بوضوح أن فصل السائح هذا نتاج محلى لا شك فيه." " (١٦٨)

وفى عام (١٨١٧م) أراد الرحالة السويسرى "جون لويس بوركهارت"جمع الأمثال الشعبية المصرية، وعندما وصل إلى المثل (على بخت زفافى قصر الليل وتابت المغانى)، كتب ضمن الملاحظات التى تفسر ذلك المثل " وتسمى الليلة السابقة (ليلة الدخلة). وعندما كنت أحرر هذا كان الحى بكاملة مزداناً فى ظرف مشابه. وقد رأيت فى الحفل رجلين أحدهما تنكر فى زى عسكرى فرنسي والآخر تنكر فى زى امرأة فرنسية، وقد لعبوا حيلتهم فى جمع كبير من العرب أمام مدرل العريس ، وتقمص عربى ثالث شخصية عسكرى تركى جبان يمارس الحب مع سيدة، وألقى مثل الفرنسيان الآخران بعض الطرائف باللهجة المحلية فجرت الضحك بين الجميع فاستمال قلب المرأة المخدوع بالجندى التركى الذى عمرت جيوبه بالذهب ولكن العسكرى الفرنسى أخذ يضرب التركى بقسوة وأجبره على أن يلبس قبعته بدلاً من العمامة. " (١٦٩)

ومن الملاحظ أيضاً على الفقرة السابقة هو تهكم المحبظ المصرى على الجنود الفرنسيين والأتراك، وأيضاً على المرأة الفرنسية، وذلك باعتبارهم يمثلون جنود الاحتلال الذين ذاقت مصر على أيديهم كثيرا من الاضطهاد والظلم ، والسخرية منهم على المستوى الفنى هو – فى حد ذاته – تنفيس شعبى عن كره داخلى يكنه المصريون لهم.

وبعد حوالى سبعة عشر عاماً، شاهد إدوارد وليم لين فن المحبظين فى إحدى الحفلات التى أقامها محمد على باشا لمناسبة ختان واحد من أنجاله، وقد اشترك (المحبظين) فى الحفلة بمسرحية انتقادية، وصفها لين وصفاً دقيقاً.

وقد لاحظ المؤلف أنها أكثر نضجاً من الناحية الفنية بالنسبة لعروض المحبظين السابقة التى أشرنا إليها، ومن ثم قد وجدنا أنه من الأفضل أن نعرض هذه المسرحية كاملة كما رصدها لين ولكن بتصرف شكلى فقط حتى يسهل على القارئ الاستدلال على عناصر العرض المسرحى بها التى سوف نتعرض لها فيما بعد.

شخصيات المسرحية:

- النـاظــر.
- شــيخ البلــد.
- خـــــادمــه.
- كاتب قبطى أسمه حنا.
- الفـــلاح عـــــوض.
- زوجته (رجل يمثل دور الزوجة).
- عازف مزمار – ويلعب أيضاً دور فلاح.
- طبالان – ويلعبان أيضاً دور فلاحين.
- راقصان – ويلعبان أيضاً دور فلاحين.

المشـــهد الأول :

(يبدأ العرض بتمهيد من الطبل والزمر والرقص)

(بعد قليل يدخل الناظر إلى حلبة التمثيل).

الناظر : **(يسأل الفلاحين)** كم يبلغ دين عوض بن رجب ؟

الفلاحون : (بسطاء) أطلب من النصرانى أن ينظر فى سجله.

(يظهر الكاتب النصرانى متمنطقاً "دواية" كبيرة ومرتدياً ثياب قبطى ومعتمراً عمامة سوداء – يقترب منه شيخ البلد ويسأله).

شيخ البلد : كم هو المبلغ المكتوب ضد عوض بن رجب ؟

الكاتب : ألف قرش.

شيخ البلد : وكم دفع حتى الآن ؟

الكاتب : خمسة قروش.

(يلتفت شيخ البلد إلى الفلاح قائلاً).

شيخ البلد : (مخاطباً عوض) لماذا لا تحضر المال يا رجل ؟

عـــوض : لا أملك قرشا منه.

(يتعجب شيخ البلد)

شيخ البلد : لا تملك قرشاً واحداً ؟.. اطرحوه أرضاً.

(يطرحون عوض أرضاً ويضربونه بالكرباج).

عـوض : (متألماً – يصيح بالناظر بصوت متهدج).

وشرف ذيل الحصان يا بيه .. وشرف سروال زوجتك يا بيه ..

وشرف عصبة زوجتك يا بيه ...

(لا يلقون لاستجدائه بالا ويستمرون فى ضربه ثم يزجون به فى السجن).

المشـــهد الثـــانى:

المنظـــر : **(السجن – زوجة عوض تذهب لزيارتـــه).**

الزوجـــة : كيف حالك ؟

عـــوض : اعملى معروفاً وخذى كشكاً وبيضاً وشعيرية إلى منزل الكاتب النصرانى واستدرى عطفه عله يطلق سراحى.

المشـــهد الثـــالث:

المنظـــر : **(مكان يعبر عن المنطقة التى يقيم فيها المعلم حنا الكاتب)**

(تدخل الزوجة تحمل فى يدها لفافة، تبحث هنا وهناك).

الزوجـــة : **(تسأل أحد الرجال)** أين هو المعلم حـــنا ؟

الرجـــل : **(مشيراً إليها)** يجلس هناك.

(الزوجة تذهب إلى حيث أشار الرجل).

الزوجـــة : **(تخاطب حنا)** يا معلم حنا أرجو أن تقبل منى هذه الهدية وتفك أسر زوجى.

(تقدم له اللفـــافة).

الكاتـــب : ومن هو زوجـــك؟

الزوجـــة : الفلاح المدين بألف قرش.

الكاتـــب : أحضرى عشرين أو ثلاثين قرشاً وادفعيها رشوة إلى شيخ البلد.

(تنصرف الزوجة حزينـــة).

المشـــهد الرابـــع:

المنظر : **(مكان إقامة شيخ البلد، تقترب منه الزوجة وهى تحمل كيساً به بعض النقود تقدمه إليها)**

شيخ البلد : **(مندهشاً يخاطب الزوجة)** ما هذا ؟

الزوجـــة : خذها رشوة وفك قيد زوجى.

شيخ البلد : حسناً .. اذهبى إلى الناظر. **(تنصرف الزوجة).**

فى أحد الأماكن ، ترسم الزوجة جفونها بشىء من الكحل، وتخضب يديها وقدميها بالحناء).

المشـــهد الخامـــس:

المنظـــر : **(بيت الناظر – تدخل الزوجة وتلقى عليه التحية بابتسامة).**

الزوجـــة : عمت مساء يا سيدى.

شيخ البلد : ماذا تريدين ؟

الزوجـــة : أنا زوجـــة عوض المدين بألف قرش.

شيخ البلد : وماذا تريدين ؟

الزوجـــة : زوجى فى السجن وأتوسل إليك لتطلق سراحه.

(وراحت توزع ابتسامتها بينما كانت تتحدث إلى الناظر حتى تظهر له أنها لا تسأله هذه الخدمة دون أن تمنحه مقابلها مكافأة – وحصل الناظر بالفعل على مكافأته وحصلت هى على حرية زوجها). (١٧٠)

وفى النهاية يختم لين وصفه للمسرحية بهذا التعليق المهم :

" وقد مثل هؤلاء هذه المسرحية أمام الباشا [محمد على] حتى يتنبه لمسلك المسؤولين عن جمع الضرائب. " (١٧١)

ومن الملاحظ أن الرحالة الفرنسى (جيراردى نرفال)، قد وصف العرض السابق وصفاً يكاد يتطابق حرفياً مع وصف لين له، وقد قال أيضاً أن هذا العرض قدم فى حفل أقيم بمناسبة ختان أحد أبناء محمد على باشا. (١٧٢) فمن المحتمل أن يكون نرفال كان من أحد ضيوف الحفل وشاهد العرض بمصاحبة لين، لكن هناك احتمالا آخر لا يمكن إغفاله وهو أن يكون نرفال ناقلاً عن لين هذه المسرحية، فقد نقل عنه فى كتابه "رحلة إلى الشرق" كثير من المقتطفات، وقد أشار إلى ذلك المترجم فى هوامش الكتاب. (١٧٣)

إلا أن نرفال علق عن هذه المسرحية بقوله:

" نرى من ذلك أن الملهاة تهدف من وجهة نظر الشعب إلى توجيه الإنذارات إلى الكبراء والحصول على التحسينات والاصلاحات.

ولقد كان هذا فى أغلب الأحوال هو معنى الفن التمثيلى وهدفه فى العصور الوسطى، وما زال المصريون فى العصور الوسطى. " (١٧٤)

ويعتبر هذا اعتراف من نرفال أن هذه المسرحية تحمل قيمة فنية عالية وإن كانت تتشابه مع مسرحيات القرون الوسطى فى فرنسا من حيث الدور والهدف الاجتماعى.

وعندما ننظر إلى مسرحية الفلاح عوض نظرة متفحصة نجد أنه لا بأس بها من حيث التقدم الفنى، فهى تحتوى على شخصيات رئيسية وشخصيات مساعدة، وقد تم رسم الشخصيات الرئيسية بمهارة ، فظهر الفلاح فقيراً، ضعيفاً، مغلوباً على أمره مقهوراً من السلطة. ويظهر كل من الناظر وشيخ البلد ممثلين للسلطة الظالمة التى تحكم بجبروت. أما الزوجة فقد جاءت ذكية وواسعة الحيلة إذ تخطط لإنقاذ زوجها، وبالفعل تنتهى أحداث المسرحية إلى النهاية التى تريدها. أما شخصية حنا الكاتب فواضح أنه كان يلبس ملابس خاصة بالدور الذى يلعبه، فهو يظهر بالعمة السوداء والملابس التقليدية للأقباط فى ذلك الوقت ، ويضع فى حزامه محبرة كبيرة، وهذا يدل على الاهتمام أيضاً بملابس الشخصيات واكسسوارها. ثم هناك أدوار الفلاحين وبعض الأدوار الثانوية التى تخدم أحداث المسرحية.

الأحـــداث :

تبدأ أحداث المسرحية بمقدمة موسيقية تحتوى على الرقص، بهدف التمهيد وشد الانتباه للعرض الذى سوف يقدم بعد قليل.

ثم يبدأ العرض مباشرة من قمة الأحداث التى تشكل نقطة الهجوم فى المسرحية، أعلى سلطة فى البلد فى مواجهة فلاح فقير ضعيف مدين لهذه السلطة بمبلغ كبير لا يملك منه شيئاً، ومن ثم يعاقب بالجلد المبرح ثم يساق إلى السجن. ومن الطبيعى بعد ذلك أن تقوم زوجته بزيارته فى السجن، عندئذ يطلب منها عوض أن تذهب إلى الكاتب وترشوه بالبيض والكشك والشعرية لكى يعمل على اخراجه من السجن. وهنا تضع المسرحية المتفرج فى حالة من الترقب والتساؤل، هل سوف تنجح الزوجة بهذه الرشوة المتواضعة فى الافراج عن زوجها أم لا.

وتتدرج الزوجة صعوداً على سلم الرشوة حتى تصل إلى أعلى درجة فيه وهى درجة الناظر الذى لا يرضى إلا بأغلى رشوة تقدمها امرأة وهى شرفها، وهنا نصل إلى قمة المأساة فى هذه المسرحية التى جاءت صرخة مدوية تستنجد بالباشا – محمد على – من ظلم المسئولين عن جباية الضرائب، إلا أن وجود رجل يقوم بتمثيل دور الزوجة عمل على تخفيف تلك النهاية المأساوية فجاءت فى شكل كوميدى تناسب جو الاحتفال الذى قدمت فيه.

ويعلق "على الراعى" عن هذه المسرحية بأنها ناطقة بانتمائها إلى البيئة التى انتجتها. وهى فى تركيبها الفنى وطريقة صنع شخصياتها، لا تبين عن أثر فنى آخر غير المسرحية الظلية والأراجوزية، وكليهما من فنون مصر المحلية.

ويضرب "على الراعى" مثلاً من المسرحية، وهو مشهد طرح عوضين أرضاً واستغاثاته المضحكة بذيل حصان شيخ البلد، وبسروال زوجته وبعصبة رأسها .. الخ، هذا المشهد يظهر فيه أثر المسرح الظلى ومسرح الأراجوز.

كما يظهر أيضاً فى الأغراض العارية التى تبين عنها بعض الشخصيات، والاستجابات المباشرة التى تقدمها الشخصيات الأخرى رداً على هذه الأغراض: الرشوة

تقدم بصراحة، وعرض الزوجة جسدها يتم بلا نضال ويقبل بلا حرج من جانب الناظر. ونتاج عروض الرشوة المالية والجسدية مباشرة وآلية معاً. والضحك من الفلاح عوض – المجنى عليه – وإظهاره بمظهر مغفل القرية هو أيضاً بعض من ضحك الأراجوز، الذى يتم أحياناً بفقدان الضمير فقداناً تاماً.

ويختم "على الراعى" تعليقه بقوله : مع هذا التبسيط الظاهر ، وبفضله أيضاً تنطلق الشكوى الموجعة والسخرية الدفينة من الحكم والحكام من هذه المسرحية القصيرة كما ينطلق الصاروخ الموجه فمن وراء الضحك الظاهر تقول المسرحية، فى مصر تلك الايام لا يحصل المرء على حريته إلا إذا فقد كل شيء: ماله وشرفه معا ! (١٧٥)

فرقـــــة : أولاد رابيـــــــة

وهى من فرق المحبظين التى ظهرت فى عام ١٨٧٨م، وقد تحدث عنها يعقوب صنوع (١٧٦) فى صحيفته. وقد كانت فرقة جوالة تقدم عروضها فى الشوارع والأفراح، وترتدى ملابس عربية (العقال والكوفية) وتمسك السيوف، وتقدم حكايات تمثيلية. من ذلك حكاية جماعة يخطفون العروس فى ليلة عرسها فتنشب بين هؤلاء الخاطفين المعتدين والعريس معركة كلامية أولاً، يتبادل فيها الطرفان السباب، ثم تنقلب إلى معركة تستخدم فيها السيوف وتنتهى بهزيمة هؤلاء المعتدين وإعادة العروس وإتمام الفرح.

وكذلك كانت هذه الفرقة تقدم عروضاً تدور حول موضوعات الساعة التى كانت تشغل أذهان الجمهور وقتئذ. وكان لهذه العروض هدف أخلاقى، هو انتصار الحق والفضيلة على الباطل والرذيلة. (١٧٧)

وقد حدثنا الشيخ "على مبارك" عن هذه الفرقة من خلال محاورة دارت بين الإنجليزى و برهان الدين فى انجلترا، إذ يعرف الانجليزى برهان الدين بالمسرح الإنجليزى ويصف له تقدمه وتطوره، فيرد عليه "على مبارك" بقوله:

" لولا ما ذكرت من كمال انتظام التياترو وحسن احواله وأنه من مواضع التربية العمومية وتهذيب الأخلاق لخطر فى البال أن ما يحصل به من التقليد والتمثيل والألعاب المتنوعة من قبيل ما يكون فى بلادنا من ألعاب الطائفة المعرفة بأولاد رابية، وما يكون فيه من الألحان أيضاً من قبيل ما يكون عندنا من غناء المغنين والمغنيات. فأما أولاد رابية فإنهم يدخلون فى تقليد بعض أحوال حاضرة أو أمور ماضية، يأخذون فى تمثيلها وتصويرها وابرازها فى معرض المحسوس المشاهد، سواء كانت اموراً اختراعية وهمية لا مستند لها سوى المخيلية أم كانت أموراً حقيقية حصلت فى الواقع .. وقد يكون لهذه التقليدات فى بعض الأحيان نفع فى هذه الجملة ، بأن يدخل فيها تقبيح واقعة سيئة حصلت فى الزمن الحاضر أو الغابر من بعض الناس ، فيبرزونها فى معرض التشنيع والتفظيع، مفرغة فى قوالب الهزل والسخرية فيضحك منها ما يراه. وقد يراها من كانت حصلت منه أو من هو على حال مثلها، فيستكنف أن يعرف بتلك الحالة المنكرة التى صارت مثلاً وأضحوكة لأعالى الناس وأسافلهم، وتكره نفسه بالضرورة أن يكون معروض تقليد هؤلاء القوم وموضوع اضاحيكهم، فيكف عن تلك الحالة القبيحة، ويرجع عن معاودتها، ويأخذ نفسه بالاقلاع عنها. فهذه غاية ما يلتمس لهم من المزية والفائدة ... إلا أنه قليل نادر كالمعدوم ما رأيته فى بعض الأحيان منهم، مبنى على الفحش والسخف والعيب، مما تأباه النفوس. " (١٧٨)

وواضح مما تقدم من نماذج مسرحية خاصة بعروض المحبظين، " أنه قد كان هناك طوال القرن التاسع عشر على الأقل دراما محلية تماماً، خالية من المؤثرات الأجنبية التى أخذت تتعامل على فن التمثيل فى مصر منذ بداية القرن التاسع عشر، وما لبثت أن أثرت تأثيراً بارزاً على حرفية هذا التمثيل، مما بدا واضحاً منذ قيام مسرح يعقوب صنوع حتى الآن. " (١٧٩)



هوامش الفصل الثانى

******

(١) المقريزى ، مرجع سابق ، ج١ ، ص ٩٥ .

(٢) فاروق أحمد مصطفى ، مرجع سابق ، ص ٧٩ .

(٣) انظر ، نفسه، ص ٨٠ .

(٤) انظر ، القلقشندى ، **صبح الأعشى** ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٣٨ ،ج٣ ، من ص ٥١٣ – ٥٢٠ .

(٥) فاروق أحمد مصطفى ، مرجع سابق ، ص ٨٤.

(٦) ابراهيم حلمى ، **كسوة الكعبة المشرفة** ، كتاب اليوم ، القاهرة ، العدد ٣٢٠ ، ص١٣١ .

(٧) نعوم شقير ، **تاريخ سيناء القديم والحديث وجغرافيتها** ، الناشر د.بنايوتى.ف.خريستوبولس ، أثينا ، ١٩٨٥ ، ص ٢٦٣ .

(٨) ادوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص٤٥٦ .

(٩) المقريزى ، **الذهب المسبوك فى ذكر من حج من الخلفاء والملوك**، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٥٥، ص ١١

(١٠) انظر ، محمود رزق سليم ، **عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمى والأدبى** ، جـ١ ، ١٩٤٧،ص١٥٩.

(١١) صفوت كمال ، **مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى**، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٧٣، ص ٢٠٨

(١٢) أحمد تيمور باشا ، **الأمثال العامية** ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص٤١٢ .

(١٣) ابن بطوطة ، **رحلة ابن بطوطة** ، دار الكتاب اللبنانى ، القاهرة ، مكتبة المدرسة ، ص٣٨ .

(١٤) الخطيب الجوهرى ، **نزهة النفوس والأبدان** ، ج٣، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص٣٤٦ .

(١٥) المقريزى ، **كتاب السلوك** ، ج٢ ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة، ١٩٧٠، ص٨٥١ .

(١٦) لطفى أحمد نصار ، **وسائل الترفيه فى عصر سلاطين المماليك** ، رسالة ماجستير ، آداب عين شمس ، ١٩٨٧ ، ص ٢٢١ .

(١٧) انظر ، ابن إياس ، **بدائع الزهور فى وقائع الدهور** ، الهيئة المصرية العامــة للكتاب ، القاهــرة ، ١٩٨٤، ج٤ ، ص ٦١ .

(١٨) المقريزى ، مصدر سابق ، ج٤ ، ص٨٣١ .

(١٩) ابن إياس ، مصدر سابق ، ج٤ ، ص ٢٨٨ .

(٢٠) ابن إياس، مصدر سابق ، ص ص ٤٠٩-٤١١

(٢١) محمد قنديل البقلى ، **الطرب فى العصر المملوكى** ، المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٦٢

(٢٢) انظر ، إبراهيم حلمى ، مصدر سابق ، ص ١٥٦ ، ١٥٧

(٢٣) انظر ، ابن إياس ، مصدر سابق ، ج ١ ، ق ٢ ، ص ١٩٢

(٢٤) ابن إياس ، مصدر سابق ، ج٤ ، ص ٢٥٥

(٢٥) جيراردى نرفال ، **رحلة إلى الشرق** ، ترجمة د/كوثر عبد السلام ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ ، ج١، ص٢٢٢ .

(٢٦) ادوارد وليم لين ، **عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم** ، مرجع سابق ، ص٤٩٧ ، ٤٩٨ .

(٢٧) انظر ، عبد الرحمن عرنوس ، **الارتجال وفن التمثيل** ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، المعهد العالى للفنون المسرحية، ١٩٩٠ ، ص ٢١٩ .

(٢٨) ومهمة هؤلاء المبلغين هى تكرار بعض كلمات الخطيب على جبل عرفات .

(٢٩) ادوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص ٤٩٨-٥٠١ .

(٣٠) على باشا مبارك ، **الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،١٩٩٣ ، ج٩ ، ص ص ٥٩ - ٦٠

(٣١) انظر ، إبراهيم حلمى ، مرجع سابق ، ص ١٦١.

(٣٢) اللواء/ إبراهيم حلمى رفعت، **مرآة الحرمين**، دار المعرفة، بيروت، بدون تاريخ، ج١، ص٩

(٣٣) راجع تمهيد المواكب الاحتفالية الشعبية العامة ، ص ٦٣، ٦٤ من هذه الدراسة.

(٣٤) ناصر خسرو علوى، سفر نامه، ترجمة: يحيى الخشاب، الألف كتاب الثانى الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، ص ١٠٨.

(٣٥) من هذا نتبين البعثات التى كانت تفد على مصر للتوسع فى معرفة المذهب الفاطمى.

(٣٦) ناصر خسرو علوى ، مرجع سابق ص ص ١٠٩ - ١١٠

(٣٧) نفسه ، ص ١١١

(٣٨) يقصد ما يلبس فى بلاد المغرب ويسمى الحِرام.

(٣٩) لعله يقصد الديبقى وهو نوع من الأقمشة الحريرية المزركشة التى كانت تصنع فى ديبق، وهى قديمة بمصر وكانت واقعة على بحيرة المنزلة بالقرب من تنيس وموقعها اليوم تل ديبق فى الشمال الشرقى لقرية

(٤٠) صان الحجر. انظر تعليقات جمال الدين أبو المحاسن، النجوم الزاهرة، ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ،ج ٤ ص ٨١ .

(٤١) والمظلة التى تحمل على رأس الخليفة عند ركوبه هى على هيئة خيمة على رأس عمود من الزان ملبسة بأنابيب الذهب ... ولها عندهم مكانة لعلوها رأس الخليفة وحاملها من أكبر الأمراء، وله عندهم التقدم والرفعة، لحمل ما يعلو رأس الخليفة. صبح الأعشى ج ٣ ص ٤٦٩، ٤٧٩ (طبعة دار الكتب الملكية).

(٤٢) ناصر خسرو علوى ، مرجع سابق ، ص ص ١١١ ـــ ١١٣.

(٤٣) ابن إياس، **بدائع الزهور**، مصدر سابق ، ج٤، ص ص٢٧٦- ٢٧٧

(٤٤) مرجع سابق Thevenot, Relation d'un voyage au Levant, p. 301

(٤٥) علماء الحملة الفرنسية، **وصف مصر**، ترجمة: زهير الشايب ج١ ، مكتبة مدبولى. القاهرة، سنة ١٩٧٩، ص ١٤٥،١٤٦ .

a. Alexander Moret, La mise à movt du dieu en Egypte, Paris 1927

(٢) عبد الغنى النبوى الشال ، مرجع سابق، ص ٦٨ (نقلا عن مورى)

(٤٦) انظر ، نفسه

(٤٧) على الراعى، **المسرح فى الوطن العربى**، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٥ يناير سنة ١٩٨٠ ، ص ١٩

(٤٨) حسن عبد الوهاب رمضان، المكتبة الثقافية، عدد٨، وزارة الثقافة والارشاد القومى . دار القلم، القاهرة، ص ١٦ .

(٤٩) انظر، جمال الدين أبى المحاسن، **النجوم الزاهرة**، الجزء الثانى، المؤسسة المصرية للطباعة والنشر،القاهرة، ص١٧ .

(٥٠) حسن عبد الوهاب ، مرجع سابق، ص ١٦ .

(٥١) حسن عبد الوهاب، مرجع سابق، ص ص ١٧، ١٨ .

(٥٢) نفسه ، ص ص ٢٩، ٣٠ .

(٥٣) مر عليها ابن بطوطة فى طريقه من مدينة فوة إلى مدينة المحلة الكبرى .

(٥٤) محمد بن عبد الله الطنجى (ابن بطوطة)، **رحلة ابن بطوطة**، دار الكتب اللبنانى لبنان، ص ص ٢٨، ٢٩

(٥٥) محمد بن أحمد بن إياس الحنفى، ج ٤، مرجع سابق، ص ٣٩٧

(٥٦) ادوارد وليم لين، **عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم**، مرجع سابق، ص ٤٨٨، ٤٨٩

(٥٧) حسن عبد الوهاب رمضان، مرجع سابق، ص ٣٢، ٣٣

(٥٨) انظر ، المرجع السابق ، ص ص٣٣- ٣٤

(٥٩) انظر ، عبد الرحمن عرنوس ، رسالة ماجستير بعنوان " **الارتجال وفن التمثيل** " ، مرجع سابق، ١٩٩٠ ، ص ص ١٠٥ -١٠٦

(٦٠) كلوت بك، **لمحة عامة إلى مصر**، ج٣، دار الموقف العربي، ص٩٨

(٦١) طربوش اسطوانى الشكل ، لونه بنى ، و طوله (٤٠) سم ، يضعه دراويش المولوية على رؤوسهم طبلة صغيرة يحملها العازف في يده اليسرى

(٦٢) ادوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص ص ٤٦٧- ٤٦٨

(٦٣) أحمد شفيق باشا ، **مذكراتي في نصف قرن**، الجزء الأول ، القاهرة ، ١٩٣٥

(٦٤) عبده عرفة علي ، مرجع سابق ، ص ص٦٤ ، ٦٥.

(٦٥) انظر ، عرفة عبده علي ، مرجع سابق ص ٨٢.

(٦٦) نعمات أحمد فؤاد ، النيل في الأدب الشعبي ، مرجع سابق ص ص ١٢٩، ١٣٠.

(٦٧) فايزة هيكل، **أستاذ الآثار المصريـــــة**، جامعـــة القاهرة، حديث فى البرنامج الإذاعى: (مصر التى لا نعرفها)، البرنامج العام ، من إعداد المؤلف ، عام ١٩٩٢ ، تسجيل صوتى

(٦٨) عبد الرحمن الجبرتي ، **تاريخ الجبرتي** ، مطبعة الأنوار المحمدية ، ج٤ ، ص ١٧٢

(٦٩) انظر ، عبد الكريم برشيد ، **حدود الكائـــن و الممكن فـــي المســـرح الاحتفالـــي** ، سلسلة الدراسات النقدية رقم ٣ ، دار الثقافة ، (الدار البيضاء) ، ص ص ٩٦، ١٣٣

(٧٠) عرفة عبده علي ، مرجع سابق ، ص ٨٥

(٧١) نفسه ، ص ص ٨٥، ٨٦.

(٧٢) المرجع السابق ، ص ٨٦ .

(٧٣) رصد المؤلف موكب مولد السيدة عائشة وسار فيه منذ عام ١٩٩٠ وحتى عام ١٩٩٥، والتقط بعض الصور للموكب توجد في الملحق.

(٧٤) راجع النقش الموجود على باب الضريح.

(٧٥) انظر ، علي باشا مبارك ، الخطط ، مرجع سابق ، ج٥ ، جوامع القاهرة ، ص ١٧، ١٠٥.

(٧٦) زيارة ميدانية للباحث ومشاهده المولد عام ١٩٩٢م.

(٧٧) راجع حوار ، عبد الحميد أحمد شلبى، مدير الإدارة الثقافية بالتربية والتعليم بمدينة المنزلة، حديث فى البرنامج الإذاعى:(مصر التى لا نعرفها) ، من إعداد المؤلف، عام ١٩٩٢ ، تسجيل صوتى ٠

(٧٨) عبد الرحمن عرنوس ، مرجع سابق ، ص ١١٠ .

(٧٩) نفسه .

(٨٠) "الطربة" يقصد بها المقبرة .

(٨١) عبد الرحمن عرنوس ، مرجع سابق ، ص ١١١

(٨٢) انظر ، Email Enquiries @ Guy – Fawkes . Com .

(٨٣) علماء الحملة الفرنسية ، مرجع سابق ص ص ٨٢ ، ٨٣

(٨٤) نفسه ، ص ٨٢

(٨٥) انظر ، اللوحة رقم ١ فى الملحق

(٨٦) إدوارد وليم لين، مرجع سابق ، ص ١٦٨ ، ١٦٩

(٨٧) عبد الرحمن الجبرتى، مصدر سابق ، ج ٤ ، ص ٢٨٠

(٨٨) المرجع السابق ، ص ٢٨١

(٨٩) وكان يعرف بسيدى إبراهيم المهدى الإنجليزى ، وقد ذكره الجبرتى فى حديثه عن حوادث شهر ذى الحجة سنة ١٢٣٢ هـ عندما اصطحبه معه لزيارة بيت القنصل بدرب البرابرة (أنظر المصدر السابق ص٤٠٣)

(٩٠) انظر ، جون لويس بوركهارت، **العادات والتقاليد المصرية من الأمثال الشعبية فى عهد محمد على**، ترجمة : إبراهيم أحمد شعلان ، الألف كتاب الثانى، عدد ٢٧٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩ ، ص ١٢٣ - ١٢٤

(٩١) انظر ، إدوارد وليم لين ، مرج سابق ، ص ٦٩

(٩٢) أ.ب كلوت بك، لمحة عامة إلى مصر ، مرجع سابق ، ص ٤٠

(٩٣) إدوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص ٥٢٣ ، ٥٢٤

(٩٤) عادة ارتداء الصبى ملابس الفتاة كانت بغرض حمايتة من الحسد

(٩٥) انظر ، أ.ب كلوت بك ، مرجع سابق ، ص ٤٠

(٩٦) انظر ، إدوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص ٥٢٤

(٩٧) انظر ' المقريزى، مرجع سابق، ج١، ص٤٣٣.

(٩٨) ابن إياس، **بدائع الزهور**، مرجع سابق، ج١، القسم الأول ، ص٢٢١.

(٩٩) نفســه ، ص٢٢٣.

(١٠٠) القرآن الكريم، سورة الأعراف، آية (٢٠٤).

(١٠١) على الراعى ، **المسرح فى الوطن العربى**، مرجع سابق، ص٢٢.

(١٠٢) عبد الرحمن الجبرتى، مرجع سابق، ج١، ص ص ٣١، ٣٢.

(١٠٣) جان دوفينيو ، **سوسيولوجية المسرح**، دراسة على الظلال الجمعية، ترجمة: **حافظ** الجمالى، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، د مشق ١٩٧٦، ج١ص ١٤٤.

(١٠٤) انظر ' عبد الرحمن عرنوس، مرجع سابق، ص ١٠١.

(١٠٥) تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا، **ألف عام وعام على المسرح العربى**، ترجمة : **توفيق** المؤذن، دار الفارابى، بيروت، الطبعة الأولى ،١٩٨١، ص٤٢.

(١٠٦) المقريزى ، **المواعظ والاعتبار**، مصدر سابق، ص ٤٣١.

(١٠٧) المصدر السابق ، ص ص٤٣٠، ٤٣١

(١٠٨) أى الحسن و الحسين

(١٠٩) ستانلى لينبول، **سيرة القاهرة**، ترجمة: حسن إبراهيم حسن وآخرون، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ١٩٥٠، ص ٣٩.

(١١٠) عبد الغنى النبوى الشال، **عروسة المولد**، مرجع سابق، ص ص ٥٤ ، ٥٥.

(١١١) نفســه ، ص٥٥.

(١١٢) محمد عزيزة، **الاسلام والمسرح**، ترجمة : رفيق الصبان، المكتبة الثقافية ص٤٥٥، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠، ص٤٨.

(١١٣) المرجع السابق ، ص ص ٤٨، ٤٩.

(١١٤) تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا، **ألف عام وعام على المسرح العربى**، مرجع سابق، ص ص٤٥، ٤٦.

(١١٥) جيراردى نرفال، **رحلة إلى الشرق**، ج٣، ترجمة كوثر عبد السلام البحيرى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٦، ص٢٤٨.

(١١٦) انظر إدوارد وليم لين، **عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم**، مرجع سابق، ص ٥٢٦.

(١١٧) جيراردى نرفال، مرجع سابق، ص٢٤٨.

(١١٨) إدوارد وليم لين، مرجع سابق، ٥٢٦.

(١١٩) جيراردى نرفال، مرجع سابق ، ٢٤٩.

(١٢٠) إدوارد وليم لين، مرجع سابق، ص ٥٢٦.

(١٢١) القرآن الكريم، سورة الفلق، آية رقم (٤).

(١٢٢) على الراعى ، **فنون الكوميديا** ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، العدد ٢٤٨ ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ص ٧١، ٧٢

(١٢٣) انظر، **علماء الحملة الفرنسية** ، وصف مصر ، مرجع سابق ، ص ص ٢٧١، ٢٧٤

(١٢٤) إدوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص ص٣٩٣ ، ٣٩٤.

(١٢٥) رسم أدوارد وليم لين صورة لهذه الثعابين أوردناها بملحق الصور (انظر، ادوارد وليم لين، مرجع سابق، ص ٣٩٥).

(١٢٦) جيراردى نرفال ، مرجع سابق، ص ٢٥٦.

(١٢٧) أ.ب. كلوت بك، مرجع سابق، ص ٩٥.

(١٢٨) انظر ، ادوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص٣٩٦.

(١٢٩) أ.ب. كلوت بك، مرجع سابق، ص ٩٦.

(١٣٠) عنوان الفقرة من وضع المؤلف.

(١٣١) أضافها المؤلف من أجل عمل شكل خاص للصفحة

(١٣٢) الحسن بن محمد لوزان الفاسى، وصف افريقيا، ترجمة : د. محمد حجى، د. محمد الأخضر، منشورات الحمعية المغربية للتأليف والترجمة، دار الغرب الاسلامى ، بيروت ١٩٨٣، ج٢، ص٢٠٨-٢٠٩

(١٣٣) رحلة إلى مصر،ج١، ترجمة: د. مصطفى ماهر،المطبعة العالمية،القاهرة،١٩٧٥،ص ٣٣٤،٣٣٥

(١٣٤) الوصفان متطابقان جملة وتفصيلاً.

(١٣٥) انظر كل من : جيراردى نرفال ، مرجع سابق ، ص ٢٥٨.

(١٣٦) ادوارد لين ، مرجع سابق ، ص ص ٣٩٨- ٣٩٩

(١٣٧) لقاء مع : محمد على مرسى (٧١ عاما)، من مواليد قرية البيروم، مركز فاقوس، محافظة الشرقية.

(١٣٨) لقاء مع : حمدى على شرع (٦٥ عاما) ، من مواليد العباسية، القاهرة.

(١٣٩) على الراعى ، مرجع سابق ، ص٧٥.

(١٤٠) انظر ، أحمد شمس الدين الحجاجى، **العرب وفن المسرح**، دار العروبة بالكويت، ١٩٨٤، ص٥٤ - ٥٦ .

(١٤١) على الراعى ، **فنون الكوميديا**، مرجع سابق، ص ٣٢.

(١٤٢) عادل العليمى، مرجع سابق، ص ٩٨

(١٤٣) نجوى إبراهيم فؤاد عانوس، **مسرح يعقوب صنوع**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص٤

(١٤٤) عبد الحميد يونس، **الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى**، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٦، ص ١٥٢ - ١٥٣

(١٤٥) انظر، انتصار عبد الفتاح، "**مسرح الآلات الشعبية**" ، بحوث ملتقى القاهرة العلمى لعروض المسرح العربى ، الدورة الأولى ١٩٩٤، وزارة الثقافة ، ص ص ٧٩-٨٠

(١٤٦) انظر، ادوارد وليم لين، مرجع سابق، ص ٤١٠

(١٤٧) انظر، نجوى إبراهيم فؤاد عانوس، مرجع سابق، ص ٥

(١٤٨) عبد الحميد يونس، "**الشاعر والربابة**"، المجلة، العدد ٣٨، فبراير ١٩٦٠، ص ٢٣

(١٤٩) انظر، عبد الحميد يونس، **الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى**، مرجع سابق، ص ١٥٣

(١٥٠) محمد كمال الدين، العرب والمسرح، كتاب الهلال، العدد ٢٩٣، دار الهلال، القاهرة، ص ١٥، ١٦

(١٥١) انظر، يعقوب م. لنداو، دراسات فى المسرح والسينما عند العرب، ترجمة: أحمد المغازى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ٤٠

(١٥٢) كارستن نيبور، مرجع سابق، ص ٣٣٥

(١٥٣) تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا، مرجع سابق، ص ص ٧٣، ٧٤

(١٥٤) انظر، عبد الحميد يونس، **الشاعر والربابة**، مرجع سابق، ص ٢٥

(١٥٥) ابن منظور، مرجع سابق، ص ٧٥٧.

(١٥٦) وذلك عندما شاهد عرض "المحبظاتية" تأليف المؤلف، الذى مثل مصر رسمياً فى مهرجان القاهرة الدولى الثانى للمسرح التجريبى عام ١٩٩٢.

(١٥٧) أنيس منصور، "مواقف" ، جريدة الأهرام، عدد ١٩٩٢/١١/٢٥، الصفحة الأخيرة.

(١٥٨) محمد قنديل البقلى ، مرجع سابق ، ص ١٢٣.

(١٥٩) انظر ، أنيس منصور مرجع سابق

(١٦٠) انظر، ابن إياس ، مرجع سابق ، ج٣، ص ٤٠١.

(١٦١) محمد قنديل البقلى، مرجع سابق، ص ١٢٦.

(١٦٢) انظر ، ادوارد وليم لين، مرجع سابق، ص ٣٩٩.

(١٦٣) على الراعى ، **المسرح فى الوطن العربى**، مرجع سابق ، ص ٣١.

(١٦٤) انظر، كارستن نيبور، مرجع سابق، ص ص ٣٣١، ٣٣٢.

(١٦٥) انظر، علماء الحملة الفرنسية، **وصف مصر** ، مرجع سابق، ص ١٤٨.

(١٦٦) انظر، يعقوب م. لنداو، مرجع سابق، ص ١٠٦.

(١٦٧) انظر، المرجع السابق ، ص ١٠٦ ، ١٠٧.

(١٦٨) على الراعى، **المسرح فى الوطن العربى**، مرجع سابق، ص ٣٧.

(١٦٩) على الراعى، **فنون الكوميديا**، مرجع سابق، ص ٨٠.

(١٧٠) جون لويس بوركهارت، **العادات والتقاليد المصرية من الامثال الشعبية**، ترجمة: إبراهيم احمد شعلان، الالف كتاب الثانى ٧٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص١٢١.

(١٧١)انظر، ادوارد وليم لين، مرجع سابق ، ص ص ٣٩٩ – ٤٠١.

(١٧٢) انظر، جيراردى نرفال، مرجع سابق، ص ص ٢٥٨، ٢٥٩.

(١٧٣) انظر، نفسه، هوامش ص ٢٣٨.

(١٧٤) نفسه ، ص ٢٥٩.

(١٧٥) انظر، على الراعى، **المسرح فى الوطن العربى**، مرجع سابق، ص ص ٣٨، ٣٩.

(١٧٦) انظر ، يعقوب صنوع، رحلة ابى نظارة زرقا الولى من مصر القاهرة إلى باريس الفاخرة،عدد ٢٥، ١٨٧٨م، ص٩٨.

(١٧٧) انظر، نجوى إبراهيم فؤاد عانوس، مرجع سابق، ص ١٤.

(١٧٨) على مبارك، **علم الدين**، مطبعة المحروسة بالاسكندرية ١٨٨٣م، ج٢، المسامرة السابعة والعشرون (التياترات)، ص ٤٠٣-٤٠٤.

(١٧٩) على الراعى، **فنون الكوميديا**، مرجع سابق، ص ص ٧٩-٨٠.



الباب الثانى

البحث الميدانى والعروض التطبيقية

الفصل الأول : عروض الحلقة الشعبية البشرية فى القرن العشرين
(بحث ميدانى)

الفصل الثانى : عروض تطبيقية مستلهمة من السامر الشعبى .



الفصل الأول

عروض الحلقة الشعبية البشرية فى القرن العشرين
(بحث ميدانى)

عروض الحلقة الشعبية البشرية فى القرن العشرين

تمهيـــد :

تميز القرن العشرون بالكثير من التطور العلمى والتكنولوجى فى المجالات المختلفة، فظهرت صناعة السينما لتضيف إلى فنون المحاكاة فنا آخر أكثر بريقاً وجاذبية، كان من شأنه استقطاب جماهير المشاهدين فى القاهرة والإسكندرية وبعض عواصم المحافظات الكبرى التى دخلتها السينما.

ولم تكن السينما فى مصر منذ بدايتها تعتمد بالدرجة الأولى على الأعمال المصرية الخالصة، فالعكس هو الصحيح، كانت تعتمد بالدرجة الأولى على عرض الأفلام الأجنبية، ثم على الأفلام المصرية المتأثرة بدرجة كبيرة بالثقافة الغربية، وذلك يرجع إلى قيام صناعة السينما فى مصر على يد عدد كبير من المخرجين الأجانب مثل (توجو مزراحى، ماريو فولبى، فرينز كرامب، الفيزى أور فانيللى، كياريني، ابتكمان، كاستانوف، فاركاش، بوبا، ... إلخ) (١) ، الذين أخرجوا العديد من الأفلام المصرية منذ بداية صناعة السينما فى مصر وحتى بداية الأربعينات، وقد تتلمذ على أيديهم عدد كبير من المخرجين المصريين الذين حملوا صناعة السينما فى مصر على اكتافهم فيما بعد لسنوات طويلة.

وإذا كان ظهور السينما قد أثر بدرجة ما على جماهيرية الفرق المسرحية التى كانت فى أوج ازدهارها إبان العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، فاننا نستطيع أن نقول أن صناعة السينما قد قضت تماماً على مسرح الحارة فى القاهرة والإسكندرية وبعض عواصم المحافظات التى دخلتها.

ثم جاء التليفزيون عام ١٩٦٠ ليقتحم بيوت المشاهدين فى كل مكان وبذلك قضى على باقى عروض الشارع التى كانت منتشرة فى الساحات والميادين فى القاهرة والمدن الكبرى.

اللجوء إلى الدراسة الميدانى عن مسرح القرية :

لقد كان من الطبيعى انقراض عروض الحلقة الشعبية البشرية من المدينة، ولذلك لجأ المؤلف إلى التنقيب عن بقايا هذه العروض فى القرية المصرية، وكان ذلك فى محافظات الشرقية، والمنوفية، والبحيرة، ودمياط ، و بنى سويف، والمنيا، وأسيوط،

والفيوم (٢). حيث التقى المؤلف ببعض الممثلين أبطال هذه العروض الذين تجاوزوا الثمانين عاماً، وكثير من المشاهدين الذين تجاوزوا الخامسة والستين عاماً.

وجدير بالذكر أن مسرح القرية كان يطلق عليه عدة تسميات، مثل الطبل وشلاطة والأفصال ... إلخ، وسوف نتعرض لها تفصيلياً فيما بعد، ولكن أهمها وأكثرها انتشاراً كلمة السامر.

ولنبدأ حديثنا بالجمهور، فبدون الجمهور لا يمكن أن يولد فن ويعيش .. وجمهور هذا المسرح كان كله من الفلاحين .. والمناسبة التى يلتقى فيها الجمهور فى معظمها الأفراح، وأحيانا الختان، وليس الزواج فى القرية كالزواج فى المدينة. فالزواج فى القرية مناسبة عامة يحتفل بها وللاحتفال بها مكانته الراسخة بين الاحتفالات المختلفة .. ويصحب الاحتفال بالزواج مظاهر مختلفة من العادات والتقاليد والألوان الفنية .. ومن بين هذه الألوان الفنية هذا السامر الذى كان يقام منذ أكثر من خمسين عاماً، حيث كان يتخلله رقص الغوازى وغناء الرجال وبعض ألعاب الأكروبات ثم تجئ الفصول.. ويدخل الممثلون فوق خشبه المسرح وهى نفسها أرض (الجرن) ليمثلوا روايتهم ... ويحدث شئ غريب لغلاف الهواء الذى يحيط بالسامر .. بعد أن كان الهواء يستقبل صيحات وطلقات نارية وضجيجاً خلال رقص الغوازى مصحوباً بتعليقات الرجال، تدريجياً ينسحب على المكان هدوء غريب .. ويولد الوهم فوق أرض السامر.. ويتحول الزمان والمكان إلى شئ مائع تحدده كلمات المسرحية، وتروح سيوف ملوك يتبارزون، تخبط فى الهواء .. وتروح صيحات نساء بائسات تصطك بآذان الجالسين.. ويظهر غول على وجهه قناع.. ثم يظهر وزير ويجئ بعد ذلك ملك... ومع الوقت يسرق الممثلون اهتمام الجمهور تماما، ولا يتحرك فى الجمهور إلا من يشعل سيجارته بعد أن يلفها ويسكب جزء من دخانها لانشغاله بما يراه أمامه.

ولو نقلنا الضوء لحظة لممثلى هذا المسرح فسوف نجد أن معظمهم كان لا يحترف التمثيل كمهنة، منهم أنصاف محترفين يمتهنون مهنا أخرى، ولكنهم يحفظون بالتوارث أدوارهم ويمكنهم أداؤها إذا اتفق صاحب الفرح معهم على ذلك.

أما المحترفون فى السامر هم فقط العازفون والراقصة (العالمة). التى كانت تمثل أيضاً مع فرقة التمثيل.

ولم يكن ممثل السامر ملتزما بأن يقول كل ما يحفظه من كلام.. أنه كان ملزما بأن يقول ما يدركه ذهنه ساعتها ، وليؤلف ما يريد تأليفه بعد ذلك.

ومسرحيات السامر ليس لها مؤلفون معروفين ، وإنما ويحفظها الممثلون بالتوارث . أبـــا عن جد.

وتتراوح لغة هذا المسرح بين العامية المغرقة فى عاميتها وبين الزجل الجميل، وبين العربية السمعية الركيكة التى توحى بوجود بصمات لبعض متحذلقى الريف الذى يحلو لهم أحيانا أن يقولوا أشعارا تحث على الفضيلة ويلحقوها بهذه المسرحيات أو يلحقها الممثلون أنفسهم بالمكان المناسب.

فكان السامر عادة لا يبدأ إلا بحضور العمدة.وشيخ الخفر الذى كان يقوم بالعملية التنظيمية داخل حلقته التى كان الجلوس فيها على أربع مستويات، المستوى الأول وهو خاص بالأطفال والعوام من الفلاحين حيث يجلسون على الأرض مباشرة، وأحيانا يفترشون قش الأرز، و خلفهم مباشرة يأتى المستوى الثانى وهو للعمدة وشيخ الخفر وشيخ البلد وأهل العروسين وضيوفهم حيث يجلسون على مقاعد أو أرائك خشبية. ويلى ذلك المستوى الثالث الذى يضم باقى فلاحين القرية الذين يشاهدون السامر وقوفا . أما المستوى الرابع والأخير فهو فوق أسطح المنازل المجاورة حيث تجلس نساء القرية.

ويتوسط دائرة السامر عمود خشبى طويل يثبت فى الأرض حيث يعلق عليه الفوانيس أو الكلوبات وبعد أن يهدأ الجميع، كل فى مكانه يبدأ السامر، أولا بالغناء والرقص ثم المنازلة فى المواويل (الطبة أو النتشة) ثم التمثيل ثم الرقص والغناء مرة ثانية ثم التمثيل وهكذا.... وفى أغلب الأحيان كان ينتهى السامر بإلقاء موعظة شعرا أو زجلا تعليقا على الحكاية التى تم تمثيلها.

وكان يقدم فى الليلة الواحدة أكثر من فصل تمثيلى يتناول موضوعات مختلفة، اجتماعية ودينية ووطنية وسياسية..إلخ، يختلط فيها السرد بالتمثيل.

وتطول المسرحيات أو تقصر حسب موضوعها.. هناك مسرحيات لم يكن يستغرق عرضها أكثر من ساعة، وهناك مسرحيات تأخذ السامر معها ثلاث ساعات إلى دنيا عجيبة .. دنيا من الملوك الظالمين والفرسان المظلومين، والبنات العاشقات، والزوجات الخائنات، والأميرات المسحورات...إلخ.

ولا تكاد مسرحية تستغنى عن طبلة كبيرة، ليدقوا عليها من أجل الحرب أو إعلان بنهاية الحرب، أو بنهاية الفصل .

أما عن أبطال السامر، وموضوعات الحكايات التى كانت تقدم فيه، والإطار التشكيلى الذى كان يغلفه (ديكور وملابس وإكسسوار)، فسوف يقدم المؤلف ذلك تفصيليا من خلال عرضه للبحث الميدانى فى الجزء التالى.

سامر محافظة الشرقية

أولا: فى قرى مركز فاقوس

أبطال السامر

- **(محمد أبو السيد بتاع الزاوية)** (٣) كانت له شهرة كبيرة فى معظم القرى المحيطة بمركز فاقوس، فقد كان رئيسا لفرقة السامر فى قرية الزاوية الحمراء التابعة لمركز فاقوس، تلك القرية التى كانت تصدر السامر إلى جميع القرى القريبة منها والبعيدة أيضا. فعندما كان يحضر الفرح محمد أبو السيد (بتاع الزاوية) يصبح الفرح فرحا، والسهرة سهرة.

محمد أبو السيد – كان عمره ٨٢ عاما فى عام ١٩٧٩– بدأ لعبة السامر منذ كان فى الخامسة عشرة من عمره، وكان يعمل فى ذلك الوقت بالفلاحة ثم عمل بعد ذلك ساعيا فى الإصلاح الزراعى بمدينة فاقوس – ساعيا أثناء النهار وزقزوق أثناء الليـــل – زقزوق بكل صفاته وقفشاته وسخريته.. فعند كل فرح يطلب منه احياءه، على الفور يقوم بجمع الفرقة التى كانت من (المشخصاتية) الذين كانوا يعملون (سنيده)له، وكذلك فرقة الموسيقى والراقصة، وفى غالب الأحيان كانت فرقة الموسيقى والراقصة من المحترفين، أما باقى أعضاء الفرقة فهم أنصاف محترفين، أى لكل منهم عمل آخر إلى جانب هواية التشخيص.

وكان محمد أبو السيد يضع الدقيق على وجهه ويلبس ملابس المهرج التى تشمل طرطورا يضعه على رأسه وأحيانا يلم فيه (النقوط). ويمسك فى يده (فرقلة) مثل الكرباج. (٤)

أما عن طبيعة الأعمال التى كانت تقدمها فرقة محمد أبو السيد، فإنه يخبرنا أنها كانت أعمالا مضحكة، تهدف أولا وأخيرا إلى إضحاك (المعازيم)، الذين كانوا دائما يدخلون معه فى حوار (قافية).

وكانت الراقصة تلعب معهم أدوار : المرأة المتسلطة على زوجها، والعشيقة الخائنة، والحبيبة البريئة. (٥)

- (عوض الزاوى)، وهو من قرية الزاوية الحمراء أيضاً، أحد تلاميذ محمد أبو السيد، وقد كان يتميز بدخوله المفاجئ إلى حلقة السامر، حيث يندفع صائحا مولولا :

عــوض : (صائحا ،مولولا – مصفقا على يديه فى حسرة)

يا خرابى ياولاد ... ياخرابى ياولاد.

أعضاء الفرقة : ايه فيه ايه حصل .. الدار انحرجت ؟

عــوض : ياريت .. ياريت.

اعضاء الفرقة : آلبهايم انسرجت ؟

عــوض : ياريت .. ياريت

اعضاء الفرقة : ابوك مات ؟

عــوض : ياريت .. ياريت

أعضاء الفرقة : أمك ماتت ؟

عــوض : ياريت .. ياريت

اعضاء الفرقة : امال ايه اللى جرى؟

عــوض : مطلقة البن ضاعت.

(يضحك الجميع)

وفى كل فرح كان يبتكر دخولا خاصا به يبدأ بالولولة والصياح وينتهى بموقف كوميدى. (٦)

- (أبو الشعيشع)، من قرية الديدامون، أسس فرقة للسامر، استمرت تعمل لسنوات طويلة حتى عام ١٩٦٠، وقد كانت لفرقة أبو (الشعيشع) شهرة واسعة فى جميع

القرى التى تحيط بمركز فاقوس، ومازال كبار السن فى هذه القرى يذكرونها بكل إعجاب وحب. ولم يعرف أحد اسم الجد الاصلى مؤسس فرقة أبو (الشعيشع) فقد جرى العرف بتسمية بطل الفرقة دائماً باسم أبو (الشعيشع)، الذى كان دائماً يرث نوادر ابيه وجده، فيقدمها ويضيف إليها من عنده ما يناسب الاحداث الجارية فى ذلك الوقت.

وقد كان أبو (الشعيشع) يتميز بارتداء ملابس المرأة، ولكن بشكل يفجر الكوميديا، حيث كان يلبس فستان امرأة فاقع اللون، واضعا على وجهة برقعاً يتكون من قاع علبة صفيح (علبة سلمون)، وعليه قصبة من (قولحة) كوز ذرة. فعندما كان يهز رأسه يحدث صوتا يضحك الجميع. وقد كان يمسك فى يده (الفرقلة) أيضاً، أو (رخوا) وهو مثل الكرباج وذلك من أجل توسيع دائرة الجالسين عن طريق احداث صوت فرقعة فى الهواء بواسطة (الفرقلة).

ومن نوادر أبو (الشعيشع) أنه كان فى أحد الأفراح يفرقع (بالفرقلة) فى الهواء، مداعبا الراقصة أثناء توسيعه الدائرة صائحا : (يا فرط الرمان)، عندئذ انهمر المطر من السماء بغزارة، وانفض السامر فى بدايته. وقد أصبحت هذه نادرة لأبو (الشعيشع) فعندما كان يظهر فى حلقة السامر ويصيح: (يافرط الرومان)، يضحك الجميـــع ويعترضون هازلين: (بلاش السيرة دى لحسن الدنيا ح تفرط علينا المطر). (٧)

وجدير بالذكر أن أبو (الشعيشع) أحيانا كان يلبس أيضا ملابس المهرج واضعا الدقيق على وجهه وطرطورا على رأسه وممسكا فى يده (بالفرقلة).

وقد كان يملك قدرة فائقة تجعله يسيطر على النظام داخل حلقة السامر، فعندما كان يسمع ضجيجا أثناء الإعداد لمشهد معين، على الفور يدخل وسط الحلقة ويثبت بصره في اتجاه شيء ما غير مرئى ثم يحدث بفمه صوتا غريباً حاداً عالياً يجعل الجميع ينتبهون إليه ويصمتون فيواصل التمثيل.

كما أنه كان يشرك جميع الحاضرين معه فى الحدث المقدم، حتى النساء اللاتى **يجلسن فوق أسطح المنازل المجاورة كان يدخل معهن فى حوار حتى لا ينفصلن عن السامر إلى أحاديث جانبية.**

لقد كان أعضاء فرقة أبو (الشعيشع) يملكون قدرة كبيرة جداً على امتصاص كل ما يحدث داخل حلقة السامر، حتى المشاجرات على الفور يمتصونها ويحولونها إلى موقف كوميدى يضحك الجميع. (٨)

(حنفى أبو سليمان) (٩) كان عمره ٧٦ عاماً فى عام ١٩٧٩م – من أبطال السامر، خرج من عباءة أبو (الشعيشع) الجد، فهو من قرية الديدامون أيضاً، وكان يعمل بالفلاحة إلى جانب كونه رئيس فرقة سامر.

وفرقته كانت تشبه كثيراً فرقة محمد أبو السيد من حيث (المشخصاتية) وفرقة الموسيقى والراقصة، إلا أنه كان لا يلبس ملابس المهرج مثلما كان يلبس محمد أبو السيد، ولكنه كان مشتهراً بالتنكر فى ملابس المرأة و(ماكياج) المرأة ، والشعر المستعار الذى كان يصنعه من أى شئ، المهم أنه يشبه شعر المرأة تماماً.

وهو كان دائما يمثل نموذج المرأة القبيحة التى تتخيل نفسها جميلة، وتتصرف من هذا المنطلق.

(ما هى الحكاية التى اشتهرت بتمثيلها يا عم حنفى ؟

= حكاية الراجل اللى بيحب واحدة وطلب يتجوزها، وفى ليلة الدخلة أهـل العروسة غيروا له العروسة، بواحدة تانية وحشة قوى، وهى أنا .. ويبدأ العريس فى مغازلة العروسة وهى حاطه الطرحة على وشها .. ويفضل يغازل فى العروسة لغاية ما يكشف وشها فينصدم بالحقيقة المرة.) (١٠)

وهذه القصة تذكرنا بمنتصف القرن الثانى عشر وبمسرحيات خيال الظل الفولكلورية التى كتبها محمد بن دانيال، وخاصة (بابة) طيف الخيال، التى تصف بطلاً اسمه (وصال) تزوج عن طريق الخاطبة واكتشف بعد الزفاف أن عروسه شديدة القبح. (١١)

وهذا يؤكد لنا توارث الموضوعات والحكايات التى كانت تقدم فى عروض الفرجة الشعبية.

- (عبد المقصود أطول رجل فى العالم)
- (عرفة المفش أبو رقبة صفيح)

والاثنان كانا من فرقة أبو الشعيشع، وكل منهما كان يتميز بشىء يجعله مختلفا عن الناس، عبد المقصود كان يتميز بطول القامة مع النحافة، وعرفة المفش كان يتميز بطول الرقبة مع قصر القامة. لقد كان كل منهما يستغل تميزه هذا فى إثارة ضحك المتفرجين، وذلك عندما يتشابكان معا فى حوار هزلى ضاحك يسخران فيه من بعضهما وسط تشجيع الحاضرين الذين كانوا منقسمين إلى فريقين، كل فريق يتحيز لأحدهما.

وجدير بالذكر أن (عرفة المفش أبو رقبة صفيح) هو الذى كان يلبس ملابس المهرج، واضعاً الدقيق على وجهه، ممسكاً (فرقلة) فى يده، ى أنه أبو الشعيشع الجديد.

أما عبد المقصود فقد كان هو الذى يختم السامر بإلقاء قصيدة من الشعر أو الزجل من أجل إزجاء الحكم والمواعظ للمشاهدين تعليقاً على ما شاهدوه ممثلاً أمامهم من حكايات. (١٢)

(السيدة ، زوبة ، أم هاشم)

وهن من أشهر ثلاث راقصات كانت تمثل فى السامر بجانب الرقص والغناء (١٣)

أشهرموضوعات سامر قرى مركز فاقوس

١- تقول (الست أم زينب) – كان عمرها ٨٠ عاماً فى عام ١٩٧٩ – ان أحلى الحكايات التى كانت تعجبها حكاية الرجل الذى رزقه الله بكثير من الأولاد والبنات، وقد احتار كيف ينفق عليهم من دخله البسيط، ومن ثم فكر فى التخلص منهم واحدا تلو الآخر. (١٤)

وهنا تتقمص (الست أم زينب) شخصية زقزوق وتمثل :

(أنا خلاص مش عنت قادر استحمل الست دى اللى متجوزانى .. كل يوم تخلف لى عيل، لو قولت لها صباح الخير تحبل وتخلف عيل .. لو بصيت فى وشها تروح جايبة عيل، حتى لو ضربتها برضه بتحبل وتخلف عيل، تقولوش أنا متجوز أرنبة .. وفضلت على الحال ده لغاية ما حسيت أنى خلاص ح أتخنق، قولت لأ بقى أنا

لازم أشوف صرفه فى العيال دول كلهم، يا أنا يا هما ... وابتديت أسرب فى العيال واحد ورا التانى .. أعمل نفسى انى بأصطاد وأرمى عيل فى الترعة، أو أعمل نفسى مسافر وأرميلى عيلين فى السنتوكروفت (الأتوبيس) المهم سربتهم كلهم)(١٥)

وهذا الجزء الذى مثلته أم زينب مأخوذ من مونودراما طويلة تحض على تنظيم النسل، كان يقدمها محمد أبوالسيد (زقزوق) عام ١٩٥١.

٢- **حكاية اعتراض موكب زفاف العروس.**

زقزوق يضع هودج (شبريه) فوق حمار كأنه جمل يحمل هودج العروس، ويضع **فتاة صغيرة من ضيوف** الفرح داخل الهودج كأنها العروس ثم يسير موكب **العروس دورة كاملة داخل** حلقة السامر إلى أن يصلوا إلى إحدى القرى فيخرج **عليهم رجال القرية بالعصى** من أجل أن يجبروهم على النزول عندهم ضيوفا، **وتحدث معركة وهمية** بين أهل العروس وبين أهل القرية التى يمر بها الموكب، **وينتهى الشجار فى النهاية** برضوخ موكب العروس والاستسلام لدعوة أهالى القرية **لهم.** (١٦)

وهذه الحكاية منقولة حرفياً مما كان يحدث فى الواقع، فعندما كان يمر موكب **العروس على أى قرية** من قرى محافظة الشرقية، وبالتحديد قرى مركز فاقوس، **يخرج إلى الموكب** أهالى القرية على بكرة أبيهم ويجبرون الموكب بالتوقف فى قريتهم والنزول فى ضيافتهم و إلا كانوا في نظر القرى الأخرى أقل كرما.

وهذا من علامات كرم أهالى محافظة الشرقية المبالغ فيه (١٧)

٣- **حكاية فتاة تتزوج من رجل يكبرها كثيرا فى السن،** ابنه يغازلها فتحدث مشكلة وتتطور حتى يصلوا إلى نهاية يحذرون من خلالها الرجال لكى لا يتزوجوا من فتيات فى مثل عمر أبنائهم.

٤- **حكاية العمدة الذي يشترى فتاة من والدها فى صورة زواج رغم إرادتها،** فتخونه مع أحد العاملين عنده :

٥- حكاية العمدة الذى يشترى ذمة رجل من أجل أن يطلق زوجته فيتزوجها هو رغم أنفها.

وهذه الحكاية لها أصل فى الواقع، فهناك أحد الإقطاعيين قبل الثورة طلق رجل من زوجته قهرا من أجل أن يتزوجها هو رغم إرادتها. وقد حدثت هذه الواقعة فى إحدى قرى مركز فاقوس .

٦- حكاية رجل يترك بيته وأولاده من أجل الزواج بفتاه جميلة سيئة السمعة، وبعد أن تنتهى أمواله تطرده الفتاه من بيتها .

٧- حكاية رجل يخون زوجته مع امرأة أخرى بينما زوجته تحاول ضبطه متلبسا. وتلجأ الزوجة إلى التنكر حتى لا يعرفها الزوج، وعندما يبدأ فى مغازلتها معتقدا أنها امرأة اخرى، تكشف تنكرها أمامه، يفاجأ الزوج ويفر هاربا. (١٨)

٨- حكاية الرجل الفقير الذى يحب فتاه بينما أبوها يرفض زواجه منها لفقره. (١٩)

٩- حكاية الخفير الذى تخدعه الراقصة وتعطيه (جوزه) بها (حشيش) فينسطل لكى يستطيع اللصوص السرقة من القرية بحريه، ثم يسرقون منه سلاحه. (٢٠)

ويجب أن نؤكد على أن المشاهد العاطفية فى سامر فاقوس كانت دائما تفجر الكوميديا لدى المشاهدين .

الراقصة : عشان تتجوزنى، إوصفنى وأنا أوصفك .

زقزوق : جورتك [جبهتك] ؟

الراقصة : جورتى هلال شعبان.

زقزوق : وأنى جورتى خط مطاوع أم عجرم (٢١).

الراقصة : بقى [فمى] خاتم سليمان.

زقزوق : وأنى بجى [فمى] بج حمار.

وهكذا ... إلخ(٢٢)

والمشهد التمثيلى فى سامر فاقوس كان يسمى فصل، وهو ليس بمعنى ACT ولكن بمعنى (مقلب) باللهجة العامية .

أو كان يسمى "دور" بمعنى : حكاية، دور الحرامية تكون بمعنى : حكاية الحرامية. (٢٣)

أما عن فرقة الموسيقى فقد كانت فرقة المزمار البلـــدى هى الفرقة السائدة فى سامر قرى مركز فاقوس. (٢٤)

الملابس والديكور

وهى ملابس بسيطة جدا تناسب الشخصيات المقدمة، جبة وقفطان لدور العمدة، جلباب وبندقية خشب لدور الخفير، جلباب به عدة رقع ملونه وطرطور ودقيق على الوجه لدور زقزوق ... وهكذا.

أما الديكور، فكان يكفى وضع كرسى فى مكان ما يمثل السرير، أو استخدام الحصير لعمل ديكور يمثل غرفه ما. (٢٥)

وفى النهاية كان يقدم موال أو زجل أو شعر تعليقا على الحكاية التى تم تقديمها من أجل إعطاء النصيحة والحكمة .

ثانيا : سامر قرى مركز منيا القمح

ويمتاز السامر فى مركز منيا القمح أنه كان لا يقدم فى الأفراح والمناسبات السعيدة الخاصة فقط، ولكن كان يقدم فى الموالد أيضاً.

١- سامر الأفراح : (قرية ميت يزيد)

وكان يقدم فى ليلة الدخلة أو ليلة الحناء. ففى صباح ذلك اليوم يتم الإعلان فى القرية أن عائلة فلان سوف تقيم سامراً الليلة من أجل فرح ابنهم .

وقد كان السامر يقدم فقط فى العائلات الفقيرة التى لا تستطيع جلب فرقة من العوالم لإحياء الفرح .

فبعد صلاة العشاء، وبعد أن تتناول الفرقة طعام العشاء، ينصب السامر فى الجرن بعد أن يفرشوا أرضه بقش الأرز .

ويبدأ السامر بعزف من المزمار البلدى ثم يلى ذلك فصول التمثيل التى يتخللها العزف من آن لآخر .

وقد برع فى سامر قرية ميت يزيد كل من "الريس فرج" الذى كان يلبس ملابس المهرج، و"الريس خفاجى" الذى كان يلبس ملابس المرأة .

أما عن الحكايات التى كانت تقدم فى ذلك السامر، فيخبرنا عنها "عباس مندور"(٢٦)، أنها كانت حكايات نابعة من البيئة الزراعية، مثلاً كانت تقدم روايات عن الدودة والقطن، وعن تأخر ميعاد الزراعة مما أثر على المحصول .

كما كانت تقدم (إسكتشات) كوميدية عن علاقة زوج متزوج بامرأة قبيحة (خفاجى) غنية تتعامل معه بدلال بينما هو لا يطيقها ويعيش معها على مضض .

كما أن شخصية المسطول كانت لها وجود كبير فى هذا السامر . وفى النهاية كان ينتهى السامر بعزف السلام الملكى . (٢٧)

٢- سامر الموالد (قرية الصنافين)

تأخذ الموالد فى مصر طابعا احتفاليا أكثر منه طابعا دينيا ، فكثير من مريدى الموالد فى قرى مصر يتسترون وراء الدين من أجل تأكيد الاحتفالية الشعبية. والمولد فى القرية يشارك فيه كافة طبقات الشعب حيث لا يوجد فيه فواصل بين الفئات الاجتماعية المختلفة، فالعمدة وشيخ الخفر والرجل العادى جميعهم ينتظرون المولد بترقب ليشاركوا فى إحيائه.

وقرية الصنافين مثل باقى قرى مصر لها شيخ مشهور مدفون بها، ويقام له مولدا فى كل عام ، اسمه مولد الشيخ علوان .

ويقول المخرج عبد الرحمن الشافعى – من مواليد قرية الصنافين – عن ذلك المولد أنه كان يستمر سبع ليال، الليلة الأولى تكون مقصورة على زفة المولد، والليلة السابعة (الليلة الكبيرة) تكون مقصورة على الإنشاد الدينى، وبين الليلة الأولى والسابعة تنعقد حلقة السامر، الذى كان يستمر خمس ليال متصلة، يقدم خلالها أبطال السامر بقيادة (الريس جودة) كثيرا من الفصول الهزيلة. وقد كان يطلق عليهم اسم (الخلابيص)، وهم فى الأصل كانوا طبالين وزمارين من قرية الشلشلامون المجاورة ثم تحولوا إلى التمثيل على يد (الريس جودة)، يحملون معهم (خرجا) كبيرا يحتوى على (عدة) التشخيص، حيث يخرجون منه الملابس والكرابيج والطراطير، وملابس المرأة التى كان يلبسها الرجال، وأيضاً الدقيق الذى كان يضعه (الريس جودة) على وجهه عندما كان يلعب دور المهرج .

يقولون : (ح نلعب خلابيص الليلة) بمعنى (ح نخلبص الليلة) أى (ح نفرسج الليلة) حيث يقدمون الكوميديا (الفارس).

ويؤكد عبد الرحمن الشافعى، على أن الألفاظ فى هذه الكوميديا كانت مباحة بشكل مطلق، فجة، تكسر العرف والتقاليد. ومعظم عروض الخلابيص كانت تسخر من السلطة، بداية من شيخ الخفر و العمدة، وحتى أكبر سلطة فى البلد، وذلك بحضور كل من شيخ الخفر والعمدة اللذين كانا يضحكان من هذه السخرية .

ذلك بالإضافة إلى أنهم كانوا يقدمون تركيبة المقالب التى اشتهرت بها عروض السامر فى قرى مصر.

والسامر فى مولد الشيخ علوان كان يحضره جميع أهالى القرية باعتباره كان وسيلة الفرجة الوحيدة للعبة التشخيص، حتى النساء كان لهن مكان خاص يقفن فيه أو يجلسن حسب المتاح لهن. (٢٨)

سامر محافظة المنوفية (٢٩)

لقد كان مركزا سدود وغمرين بمحافظة المنوفية من أهم المراكز المهتمة بالسامر الشعبى وخاصة فى فترة العشرينات ، فمنهما ظهر الكثير من الأبطال الذين ما زال أهالى مراكز المنوفية يتذكرونهم حتى الآن .

فمن مركز غمرين تألق كل من محمد السيد إبراهيم ، وزكريا إبراهيم الدمياطى ومن سدود تألق كل من عبد الحميد نصر ، ومحمد إبراهيم البقا .

وهم جميعا رحلوا عنا ورحل معهم سامرهم .

وكان لقائى مع (عم عبد العظيم مصطفي الشيخ)، وهو واحد من جمهور السامر الذين يتمتعون بذاكرة قوية جداً ، وقد كان يبلغ من العمر ٦٥ سنة عندما التقيت به فى مركز غمرين عام ١٩٧٩ .

يقول (عم عبد العظيم) : أن السامر فى المنوفية كان ينقسم إلى ثلاثة أنواع ، سامر ترفيهى ، وسامر دينى ، وسامر وطنى .

أولا : السامر الترفيهى :

وقد كان يقدم في الأفراح ، وفى الختان ، وفى ولادة الأطفال الذكور ، وكان يتناول حكايات ترجع إلى الموروث الشعبى ، أو حكايات تنتقد الحياة السياسية التى

كانت موجودة فى ذلك الوقت. (طه داغوش) من مركز منوف ، كان دائما يلعب دور السلطان الغورى ، واضعا تحت قدميه سبعة نساء يلهو معهن مقلدا السلطان الغورى ولكن بطريقة (كاريكاتورية) تفجر الضحكات عند جمهور المشاهدين. (عبد الحميد المعداوى) من مركز منوف أيضا ، كان دائما يشخص هارون (الرشيدى) ويتستر وراء هذه الشخصية لينقد ما يشاء من الشخصيات المعاصرة. (راغب بيه الملكى) مركز منوف ، كان يشخص السلطان (حسين كامل) وينتقد ظلمه واستغلاله للشعب. كما كان يشخص أيضا دور أبو زيد الهلالي سلامة، باعتباره كان فارسا وزعيما يتسم بالنبل والشهامة كما كان (راغب بيه الملكى) يشخص أيضا دورى الأمين والمأمون وذلك تحت اسمي العزيز والمعزوز .

ولنوادر أبى نواس دور كبير في سامر المنوفية ، فقد كان الكثير يشخصه ويشخص نوادره.

وفى هذا النوع من السامر الذي كان يقام من أجل التسلية والترفيه كان رؤساء الفرق يستعينون ببعض الفتيات اللاتي كان لهن دراية بالتشخيص ، أشهرهن (دولت وفاطمة حمامة) والاثنتان كانتا من مركز منوف.

ثانيا : السامر الدينى :

وقد كان يقدم دائما في المناسبات الدينية مثل (ليلة مولد النبى ، وليلة الإسراء والمعراج ، وليلة رأس السنة الهجرية ... إلخ).

وكان هذا النوع يعمل على شرح الإسلام عن طريق التمثيل ، ورئيس الفرقة هنا ليس ممثلا ولكنه كان (الشيخ على النقى) الذي كان دائمـــا يحول الحكم والمواعظ إلى قصص وحكايات يقوم أعضاء الفرقة بتشخيصها .

ويقول (عم عبد العظيم) : إن هذا السامر الديني كان يرجع دائما إلى القرآن فى كثير من الأحكام ، فمثلا عندما تشخص الفرقة حكاية معينة وتنتهى إلى نهاية لا تعجب الجمهور وتجعله يثور ويتدخل ويدلى بآرائه ... على الفور يتدخل الشيخ على النقى ويأتى بقرائن من القرآن والسنة تؤيد التشخيص الذى تم، ولكن فى النهاية يقدم الحل الذى استطاع صاحبه إقناع الجميع بأفضليته عن غيره لما يدعمه من آيات قرآنية أو أحاديث نبوية، ويقدم الحل مرتجلا من أعضاء الفرقة الذين تدربوا كثيرا على لعبة

الارتجال لما صادفوه من اعتراضات واقتراحات، وتدخل صريح من جمهور المشاهدين لتغيير نهاية ما . (٣٠)

ثالثا : السامر الوطنى :

قد كان لحادثة دنشواى سنة ١٩٠٦ الأثر الكبير فى انتشار السامر الوطنى فى محافظة المنوفية، فبعد هذه الحادثة ازداد عدد فرق السامر، تقريبا كل قرية شخصت هذه الحادثة بفرقة خاصة بها. (٣١)

الديكور والإكسسوار فى سامر المنوفية :

كانت فرقة السامر تحرص دائما على عمل ديكور مجسم حتى يقتنع المتفرجين بالأحداث التى تعرض أمامهم، ففي حكاية دنشواى نصبت الفرق دينورا لأبراج الحمام مصنوعا من الأجولة المملوءة بالقش حتى يسهل حرقها أمام المتفرجين الذين يشتركون فى إطفاء الحريق بعد أن تمدهم الفرق بأوانى المياه.

أما فى الحكاية الدينية التى كانت تحكى قصة سيدنا موسى عليه السلام – وفرعون مصر، كانت الفرقة تقوم بحفر ترعة صغيرة وسط دائرة السامر وتملأها بالماء حتى يتسنى لهم إظهار حادث غرق فرعون وجنوده بشكل طبيعى.

أما عن الإكسسوار الذى كان يستخدم، فقد كان هناك فى مسجد غمرين غرفة تابعة للمسجد يوجد بها الكثير من السيوف والخناجر وبعض الملابس التاريخية التى كانت تستخدم فى المسرحيات الدينية، وما زالت هذه الأشياء موجودة حتى الآن (عام ١٩٧٩) دون استخدام.

وعن التدريبات (البروفات) يقول (عم عبد العظيم) : إن التدريبات على تشخيص الحكايات كانت مهمة جدا، فقد كان أعضاء الفرقة يذهبون إلى المكان الذى سوف يعرضون فيه تشخيصهم قبل ميعاد العرض بيومين أو ثلاثة وينصبون الديكور ويبدأون فى التدريب على ما سوف يشخصونه أمام المتفرجين . (٣٢)

وكان يسبق عرض السامر دائما وخاصة فى الأفراح عرض لرقص الخيل والتحطيب بالعصى، وهذا العرض كان يتم في مكان يسمى (البرجاس) وهو عبارة عن حلقة تشبه حلقة السامر ولكنها أوسع منها بكثير، يتقاتل بالعصى فيها لاعبان فى معركة وهمية إلى ان يستسلم أحدهما للآخر، عندئذ يصافحه ويحتضنه وتنتهي المعركة .

وقد ظهر فى هذا (البرجاس) كل من : السيد محمد المسدى، وبدوى الحلفاوى، والاثنان من مركز غمرين .(٣٣)

سامر محافظة البحيرة

لقد كان سامر محافظة البحيرة قريب الشبه من سامرى محافظتى الشرقية والمنوفية، ولكنه كان يتميز عنهما بأنه كان يقام في الموالد فقط، هذا ما أكده لنا الكاتب : سعد الدين وهبة (٣٤) – من مواليد قرية فيشه بالبحيرة – الذى شاهد السامر فى الثلاثينات، وذلك فـى مولـد (سيدى أبو قاسم)، (سيدى محمد الطوبى)، (سيدى أبو الريش)، (أبو حصيرة).

والسبب فى عدم إقامة السامر فى أفراح قرى البحيرة – حسب قول سعد الدين وهبة – هو فقر قرى الفلاحين فى ذلك الوقت، حتى أن المتيسر الحال منهم كان يكتفى فقط بعمل زفاف لعفش العروس.

وكان السامر يقام فى العراء (فى الجرن) أيضا ، ويطلق عليه اسم " **الطبل** " نسبة إلى الطبول التى كانت تستخدم فيه .

- **(نظيم)** أشهر ممثل في سامر البحيرة، كان يتميز بصغر حجمه مع قصر قامته، خفيف الظل، مضحك.

كان يلعب أدوارا كثيرة، مثل دور العمدة، ودور شيخ الخفر، ودور الابن المشاغب، ودور الحاكم التركى، حيث كان يسخر منه.

وكان أيضا يلعب دور المرأة، وعلى وجه الخصوص دور المرأة الحامل، فلم يكن يوجد نساء يمثلن فى سامر محافظة البحيرة. (٣٥)

موضوعات سامر البحيرة :

أغلبها موضوعات سياسية مرتبطة بالبيئة الزراعية، مثل ظلم الفلاحين، وخاصة حكاية الفلاح الذي باع قطنه ومازال عليه دين كبير للدائرة ، يتم القبض عليه بواسطة العمدة وشيخ الخفر وإرساله إلى ناظر الدائرة من أجل إجباره بالقوة على سداد دينه.

وهذه الحكاية تذكرنا بحكاية (الفلاح عوض) التى قدمها (المحبظين) أمام محمد على، وقد ذكرها الرحالة الانجليزى: ادوارد وليم لين عام ١٨٣٣، وقد تناولها المؤلف بالتفصيل أثناء الحديث عن عروض (المحبظين). (٣٦)

وهذا يؤكد لنا أصالة موضوعات السامر الشعبى وتوارثها. كما كان يقدم فى السامر أيضا حكايات من ألف ليلة وليلة، وحكاية الشاطر حسن، وحكاية السفيرة عزيزة.

وعن طبيعة العلاقة التى كانت بين أبطال السامر والجمهور، يؤكد سعد الدين وهبة، انها كانت علاقة حية وقوية، فقد كان يدخل (نظيم) مع الجمهور فى حوار و(قافية).

(طب مش شغال إلا لما تجيبوا رغيف عيش او كوز درة .... أو أى حاجة).

س : هل كانوا يشاهدون عروض الريحانى وعلى الكسار أو أى عروض مسرحية فى القاهرة ؟

ج : لقد كانوا منقطعين الصلة نهائياً عن القاهرة، فقد كان سامرهم متوارثا ونابعا من التربة.

س : هل كانوا متأثرين بعروض الأراجوز ؟

ج : لا ، لأنهم كانوا أكثر شعبية من الأراجوز ، ويمكن لنا أن نقول إنهم متأثرون بموضوعات خيال الظل، وألف ليلة وليلة .

س : هل كانوا يشبهون الكوميديا ديلاتى ؟

ج : لا .. فهم يقدمون شكلا ومضمونا آخر . (٣٧)

سامر محافظة دمياط

سامر قرية البراشية – مركز فارسكو:

كان يقام فى الأفراح وفى الختان عند أغنياء القرية. ومكان العرض هو (الجـــرن) حيث كان الجميع يجلسون فى عدة مستويات، على الأرض مباشرة نجـــد عـــوام القريـــة والأطفال، ثم المستوى الثانى على المقاعد الخشبية التى يحتلها أهل العروسين وضـــيوفهم بالإضافة إلى العمدة وشيخ الخفر، ثم الذين يشاهدون السامر وقوفا، يلى ذلك النساء اللاتى كن يجلسن فوق أسطح المنازل التى تحيط بحلقة السامر. (٣٨)

ومن الملاحظ أن فرقة السامر فى مركز فارسكور كانت فقيرة في استخدام الملابس والإكسسوار والديكور.

الخـــادم بطـــلا:

تعتبر شخصية الخادم الذى كان يسمي أحيانا بـــ (زرزور) (٣٩) من أهم الشخصيات التي كان يتميز بها سامر دمياط ، ومن علاقة الخادم بالسيد كانت تتفجر دائما الكوميديا. وكان الخادم يرتدى دائما قميصا وبنطلونا و(صديرى ملون)، وطرطورا، ويضع الدقيق علـــى وجهه.

ويقول حلمى إدريس على – ٧٢ سنة – الذى قضى المرحلة الإعداديـــة مـــن تعليمه في قرية البراشية بداية من عام ١٩٤٠، أن أهم النمر التى كانت تقدم فـــي سامر البراشية هي نمرة السخرية من الطبقة الإقطاعية وتنحصر هذه السخرية في اسم العائلة، حيث يبدأ السامر بدخول شخصية من أعيان الفلاحين(الإقطاعيين) ، وعندما يسأله زرزور عن اسمه، يخبره أنه من أكبر عائلات البلد ، انه فلان أبو (طاقية، شبت، شنب، زعبوط، ... إلخ)، أو أى اسم يفجر الكوميديا ويكون مـــادة لزرزور يعمل منها (قافية) تستمر عدة دقائق حيث يـــستمتع الجمهـــور بكـــونهم يسخرون من العائلات الإقطاعية ولو على المستوى الفنى .

وثانى نِمّرة مهمة كانت تقدم فى هذا السامر هى نمـــرة الـــسخرية مـــن (الخواجـــة) الإنجليزى. حيث يحضرون رجلا يلبس ملابس الخواجة الإنجليزى واضعاً على رأسه قبعة إنجليزية، نافخا بطنه (كرشه)، يدخل فى حوار مع زرزور.

الخواجه : إنت عايز إيه يا خبيبى ؟

زرزور : عايز منك طلب صغير قد كده.

الخواجه : طلب ايه ده يا خبيبى.

زرزور : أصلي شايفك كده منفوخ على الآخر .....

(يخرج دبوسا من جيبه)

نفسى بس أشكك شكه صغيرة بالدبوس ده عشان أفسيك شويه.

الخواجه : (خائفا هاربا) لا يا خبيبى مستحيل.

(يهرب الخواجه بينما زرزور يطارده شاهرا الدبوس فى يده)

- وتعد نمرة خفير خصوصى(٤٠) من النمر التى كانت تلاقى نجاحا فى هذا السامر، وفيها يطلب العمدة خفيرا خاصا لأحد أقاربه، فيحضر زرزور باعتباره الخفير المستجد الذى يتم تدريبه لكى يكون مؤهلا للخدمة فى بيت العمدة .

وتكون الكوميديا نابعة من عملية التدريب نفسها.

شبح الخفر : **(صائحا)** صاى **(بمعنى صف)**

زرزور : **(صائحا)** صاى نمرة صاى أو **(فُرشيحة)** بمعنى صفا، **(ضُميمة)** بمعنى انتباه .

وتتوالى أخطاء زرزور فى التعلم، وهنا تتولد الكوميديا .

- نمرة المخبر المتنكر ، حيث يذهب المخبر متنكرا إلى بيت فلاح متهرب من التجنيد لكي يستدرجه ويقبض عليه ، الفلاح يشك في كون زائره مخبرا ، يحاوره لكى يتأكد.

الفلاح : حلوة قوى الجزمة اللى انت لابسها دى .....

(المخبر يلبس حذاء ميريا)

عدم المؤاخذه إنت جايبها منين ؟

المخبر : شاريها

الفلاح : شاريها منين ؟... من الحكومة ؟

المخبر : لأ شاريها من واحد

الفلاح : حلو قوى البالطو اللى إنت لابسه ده

(المخبر يرتدى بالطو ميريا)

عدم المؤاخذه إنت جايبه منين ؟

المخبر : واخده هدية .   (وهكذا يستمر الحوار بينهما)

- **نمرة العشيق الذى يضبطه الخادم (زرزور)** فوق سطح المنزل يقابل ابنة السيد يدعى العشيق أن الدجاجة طارت من سطح منزلهم إلى سطح منزل السيد. ويحدث بينهما حوار يسخر فيه زرزور من العشيق.

وجدير بالذكر أن الرجال فى سامر دمياط كانوا لا يلعبون أدوار النساء حيث كانت الراقصة تمثل معهم دور المرأة ، بل كانت أكثر من راقصة تقوم بالتمثيل في هـذا السامر. وبين كل نمرة وأخرى يتم تقديم فاصل من الرقص والغناء.

و كان الممثلون في سامر دمياط جميعهم أنصاف محترفين أى لهم مهن أخرى يعملون بها فى النهار، وهم ليسوا من فرقة الموسيقى ولكنهم يتعاونون معهم فى إحياء الأفراح.

ومن طرائف هذا السامر أن المؤثرات الصوتية كان يحدثها زرزور بصوته ، بل انه قد تجاوز ذلك وجعل للمؤثر الصوتى منطوقا. فمثلا عندما يقوم (مشخص)، فتح كالون باب القصر الكبير ، يقف عن مدخل حلقة السامر ممسكا فى يده مفتاحا و هميا يحركه في الهواء كأنه يفتح الباب ويصيح : (كاللن ومستكللن وكلاكن) علي الفور ينفتح كالون الباب. (٤١)

ويضيف حلمى إدريس على ، الذى شاهد أيضا سامر مركز فاقوس بمحافظة الشرقية ، أن الفرق بين فرقة الموسيقى فى سامر دمياط وفرقة الموسيقى فى سامر الشرقية هو أن سامر دمياط كان يستخدم فرقة الموسيقى النحاسية، أما سامر الشرقية فقد كان يستخدم فرقة الموسيقى الشعبية التي تحتوى على المزمار البلدى والطبلة .... إلخ. (٤٢)

سامر محافظة بنى سويف

سامر قرية مازورة – مركز سموسطا – بنى سويف

لقد كانت قرية مازورة من أشهر قرى مركز سموسطا وذلك لوجود فرقة للسامر الشعبى بها استمرت حتى عام ١٩٦٢، وقد أسس هذه الفرقة فنان موهوب اسمه : (محمود الخواجة) (٤٣) ، الذى كان يعمل بالبقالة فى النهار، وفى الليل يتحول إلى فنان يؤدى عدة أدوار فى حلقة السامر. (٤٤)

والسامر فى مركز سموسطا كان يسمى (شلاطة)، وهى كلمة عامية ليس لها معنى فى اللغة العربية الفصحى. (٤٥)

أبطال سامر مركز سموسطا :

- (محمود الخواجة)

اشتهر بتمثيل دور (الخواجة)، كان يلبس ملابس تشبه الملابس المدنية للرجل الإنجليزى ولكن من وجهة نظر شعبية نابعة من البيئة حيث يحل السروال الطويل محل (البنطلون) الإنجليزى، والصديرى البلدى محل الصديرى الإنجليزى، أما القبعة الإنجليزية فيحل محلها طبق مصنوع من سعف النخيل مخروم من وسطه على شكل (البرنيطة)، وممسكا فى يده (تيلة) من القماش على شكل السوط (الكرباج) (٤٦) أو (ملف) وهو عبارة عن (كوفية) معقودة عقدتين.

كما كان يلعب دور المرأة الحامل التى تعانى من آلام الوضع. ولا يخلو أى سامر (شلاطه) من دخوله (قافية) مع الجمهور تفجر الضحكات. (٤٦)

- **(محمود أبو جمعة)**

واشتهر بتمثيل دور عم عثمان (أبو شوال)، حيث كان يرتدى جوالاً كبيرا يفتحه من أعلى على مقاس خروج رأسه، ومن الجانبين لخروج ذراعيه، واضعاً على رأسه طرطوراً وعلى وجهة دقيقاً، وممسكاً فى يده أرجونا (قنو بلح) يضرب به الناس عندما يضحكون عليه أثناء دخوله حلقة السامر. (٤٨)

وقد كان لدخول (محمود أبو جمعة) إلى حلقة السامر أثر مبهج عند جمهور المشاهدين، حيث يكون ممتطيا حماراً بالمقلوب، ممسكا بذيل الحمار فى يده ويهش به على وجهه. (٤٩)

- **(أم عــوض)**

أرملة فى الخمسين من عمرها، بيضاء، طويلة، ضخمة الجسم، تتمتع بخفة ظل **ودعابة تجعل الجميع يحبونها**، ولذلك فهى ضيفة فى كل فرح، وبطلة فى كل سامر **(شلاطة)، حيث كانت تتميز** بلعب دور العسكرى الإنجليزى، حيث كانت تأخذ بذيل **جلبابها من** الخلف وتشبكه بدبوس من الأمام فتصبح مثل سروال عسكرى **السوارى، بينما تضع** على رأسها (برنيطة) إيطالى عريضة – كانت تخص خبراء **الزراعة الإيطاليين** الذين جاءوا إلى بنى سويف فى عهد عبد الناصر لإصلاح **أرض الجبال –وتمسك فى** يدها شيئا يشبه السوط، تضرب به الجميع مقلدة كلام **العسكرى الإنجليزى وهو** يصيح ويسب بلهجة مصرية مكسرة بكلمات إنجليزية. **ولا ينجو من ضربها أحد**، حتى العمدة وشيخ الخفر ينالان منها بعض السب واللعان.

كما كانت تقدم فاصلا مضحكاً مع محمود الخواجة وخاصة عندما كان يرتدى **ملابس المرأة. ومن** المفارقة بينهما تتفجر الضحكات. هى تلعب دور رجل ضخم **الجسم، وهو** يلعب دور امرأة صغيرة الجسم. (٥٠)

وجدير بالذكر أن سامر بنى سويف كان يخلو من الراقصات (العوالم)، فالذى كان يقوم فيه بالغناء هم الرجال فقط.

كما كان يتخلل الغناء والتمثيل فواصل من التحطيب و(الأكروبات). (٥١)

موضوعات سامر (شلاطة) بنى سويف :

- علاقة الخواجة الأجنبى بابن البلد المصرى، ومدى سيطرة الخواجة الأجنبى على ابن البلد. فهو يضرب ويقتل ولا يحاكم.
- السخرية من الباشوات.
- نمرة العشيق.

وقد أكد جمعة محمود الخواجة، أن والده قد أخذ هذه الموضوعات عن رجال سبقوه كانوا يقدمون السامر فى قرى بنى سويف. (٥٢)

نمــرة : عايــز خــدام

الخواجة عنده ابنة مدللة تطلب من أبيها خادم، يكلف الخواجة الخفير بالدراسة عن خادم لابنته.

الخواجــة : **(مخاطباً الخفير)** عايز واخد خدام للهانم الصغيرة.

الخفيــــر : طب وأنا ح أدور على الخدام ده فين ؟

الخواجــة : امشى فى الشارع وقول ياللى يعرف حارة الخدامين، يطلع لك واحد منهم هاته هنا يخدمنا.

(يدور الخفير داخل حلقة السامر صائحاً).

الخفيــــر : **(صائحا)** ياللى يعرف حارة الخدامين .. يا للى يعرف حارة الخدامين.

(يقابله الخادم عثمان "أبو شوال" – يرتدى جوالا، وواضعا الدقيق على وجهة وطرطورا على رأسه، وراكبا الحمار بالمقلوب، وممسكات بذيل الحمار فى يده يهش به على وجهة)

عثمــــان : **(مخاطباً الخفير)** انت بتدور على مين؟

الخفيــــر : بأدور على واحد خدام.

عثمــــان : ح يخدم مين؟

الخفيــــر : ح يخدم بنت الخواجة.

عثمــــان : الخواجة مين ؟

الخفيــــر : الخواجة يا أخى اللى الناس بتشتغل عنده.

عثمــــان : لا ياعم أنا مش جد دلع البنات.

الخفيــــر : وهى البنات بتعوز حاجة، دى ح تخليك مبسوط، ح تأكلك وتشربك وتبجى تمام التمام.

عثمــــان : طب بكام فى الشهر ؟

الخفيــــر : جول انت عايز كام.

عثمـــان : عايز جرش ونص فى الشهر.

(الخفير يترك عثمان ويذهب إلى الخواجة)

الخفيـــر : **(مخاطباً الخواجة)** لجيت خدام وطالب جرش ونص فى الشهر.

الخواجــة : لأ قول له ح ياخد ستين فضة بس

(يذهب الخفير إلى عثمان).

الخفيـــر : **(مخاطباً عثمان)** الخواجة بيجول لك ح تاخد ستين فضة بس.

عثمـــان : يستحيل أشتغل غير بجرش ونص.

(ملحوظة : قرش ونصف تساوى ستين فضة.)

(ويستمر الخفير فى الذهاب والإياب بين عثمان والخواجة إلى أن يدرك عثمان فى النهاية أن قرش ونصف هى نفسها ستين فضة)

عثمـــان : **(مخاطباً الخفير)** طب الخواجة ده لما أخش عليه ح أجول له ايه؟

الخفيـــر : جول له ليلتك سعيدة يا خواجة ومباركة.

عثمـــان : **(مندهشا)** ياه .. دول اكتار جوى مش ح أجدر أجولهم على بعضيهم ..جولهم لى واحدة واحده.

(يسير الخفير وعثمان يسير بجواره مكررا كلامه)

الخفيـــر : ليلتـــك.

عثمـــان : **(مكرراً)** ليلتك.

الخفيـــر : سعيـــدة.

عثمـــان : **(مكرراً)** سعيدة.

الخفيـــر : يا خواجـــة.

عثمـــان : **(مكرراً)** يا خواجه.

الخفيـــر : وأخرهم مباركة.

(عثمان يذهب إلى الخواجة ويقول له)

عثمـــان : **(مخاطباً الخواجة)** وأخرهم مباركة.

الخواجــة : ايه ؟

عثمـــان : هو جاللى وأخرهم مباركة.

(يهم عليه الخواجة لضربة بالتيلة **(كالسوط)** فيهرب عائداً إلى الخفير)

عثمـــان : **(مخاطباً الخفير)** انت مودينى لواحد جام عليا عشان يضربنى؟

الخفيـــر : آه تلجاك عترت فى الكلب.

عثمـــان : هم عندهم كلاب؟

الخفيـــر : ايوه عندهم كلاب.

عثمـــان : وعامل كيف الكلب ده؟

الخفيـــر : أحمرانى وفى رجبته طوج أسود.

(عثمان يذهب مرة ثانية إلى الخواجة ويقترب منه بحذر متشككاً).

عثمـــان : **(مخاطباً الخواجة بحذر)** تا ..عَوْ ، تا ..عَوْ.

(الخواجة غاضباً يطارد عثمان لكى يضربه بالتيلة، عثمان يتفادى الضربة فتسقط على الخفير) (٥٣)

نمـــرة : العشيــق

(تلتقى الهانم ابنة الخواجة – رجل يلعب الدور – مع عشيقها سرا، يضبطهما عثمان الخادم، على الفور يتوارى العشيق خلف الهانم بينما مازال ممسكا بيده فى خصرها وقد تشابكت أصابعه).

عثمـــان : **(مخاطباً الهانم)** إيه اللى حاطاه فى وسطك ده؟

الهانـــم : ده حزام ..

عثمـــان : **(متشككا)** حزام ليه ده يا ست .. ده بعشر صوابع.

الهانـــم : أصله حزام أجنبى .. بابا جايبهولى من أوروبا.

عثمـــان : يعنى أنا أجدر ألبس الحزام ده؟

الهانـــم : أيوه تقدر.

عثمـــان : طب لبسيهولى كده.

الهانـــم : طب إندار **(حتى لا يرى العشيق).**

(عثمان يعطى الهانم ظهره، يدحل العشيق خلفه ويحتضنه ويرفعه إلى أعلى ثم يطرحه أرضاً.. عثمان يموت من أثر السقوط).

الهانـــم : (صالحة) مات؟

العشيــق : (يفحص عثمان يجده لا يتحرك) أيوه مات .

الهانـــم : لازم تدفنه بسرعة.

العشيــق : أدفنه ازاى؟ .. ما أعرفش.

الهانـــم : طب دور لنا على حانوتى.

(العشيق يدور فى حلقة السامر صائحاً)

العشيــق : ما حدش فيكم يعرف حانوتى.

(يظهر له أكثر من رجل يدعى أنه حانوتى)

العشيــق : (يخاطب رجل١) تاخد كام وتدفن عثمان الخدام؟

رجـــل ١ : آخذ سبعين جرش.

العشيــق : لا سبعين جرش كتير.

(العشيق يسأل الرجل٢)

العشيــق : وانت تأخذ كام وتدفن عثمان الخدام ؟

رجـــل٢ : آخذ خمسين جرش.

العشيــق : لا كتير برضه.

عثمـــان : (يرفع رأسه ويصيح) طب ادونى انا ربع جنيه بس وانا اروح التربة لوحدى وأدفن نفسى كمان. (ينتهـى الفصـل) (٥٤)

نمـــرة: السبـــوع

وهذه النمرة ابتكرها محمود الخواجة من أجل جمع (النقوط) لأعضاء فرقة الموسيقى الذين كانوا يمثلون معه بعض الأدوار المساعدة ، أما هو فقد كان يمثل بدون مقابل. (٥٥)

الخواجـــة : (آمرا الخادم) نادى الست ... قول لها تعالى كلمى جوزك الخواجة فلان.

(تظهر الست "حاملا" – رجل يلعب الدور – يقابلونها بالموسيقى والطبل والرقص، ترقص معهم فيأتيها المخاض أثناء الرقص).

الجميــــــع : (يصيحون) مرات الخواجة ح تولد ياولاد .

الخواجـــة : (صائحا) نادوا الدايه بسرعة.

(يظهر محمود الخواجة ممثلا دور الدايه ، يقوم بعملية الولادة ويمسك فى يده دمية من القماش والقطن على هيئة طفل صغير، يضعها فى غربال ويغنى لها)

النني النننـــــــــى يا حلاوة على النني
يامـــا هل التالــت على وحـــم التالـــت
وجابـــولى النابـــت والسمــــــك البنـــــى

وبعـــد انتهاء الغناء تقوم الدايه (محمود الخواجة) بجمع نقوط المولود من المتفرجين. (٥٦)

نمـــرة : الكرسى

وهى نمرة أساسية فى (شلاطة) بنى سويف ، يتم إضافتها دائما إلى أحد المشاهد بمناسبة أو بدون مناسبة ، و هى كالتالى :

الخواجـــة : (صائحا) ولد يا عثمان

عثمـــان : نعمين يا خواجة

الخواجـــة : هات الكرسى ده هنـــــا

(يذهب عثمان و يحضر الكرسى و يضعه أمام الخواجة)

الخواجـــة : (معترضا) لا لأ مش هنـــا .. قصدى فى الحتة دى

(الخواجة مشيرا إلى مكان آخر)

(عثمان يضع الكرسى فى المكان الذى أشار إليه الخواجة)

الخواجـــة : **(معترضا)** لا لأ مش هناك ، قصدى فى الحتة دى

(الخواجة مشيرا إلى مكان آخر)

(عثمان يطيع أمر الخواجة فى نقل الكرسى)

(و يستمر الحال هكذا حيث لا يُستقر الكرسى فى مكان) (٥٧)

سامر: محافظة المنيا

مركز بنى مزار:

لقد اتخذ سامر قرى مركز بنى مزار أسلوبا خاصا به جعله ينفرد عن باقى عروض السامر التى كانت في المحافظات الأخرى، ذلك لأنه جعل العرض المسرحى لعبة مسرحية، لعبة (الوحشة والمليحة) أو لعبة (البربرى) أو لعبة (الخواجة)، وهى جميعا أسماء مختلفة للعبة واحدة يشترك فيها الجمهور مع المشاهدين. (٥٨)

ولعبة (الوحشة والمليحة) كانت تقدم لمعازيم الفرح فى قرى بنى مزار بمحافظة المنيا وذلك فى ليلة الحنة ، عقب تقديم رقصة " السحجة " وهى رقصة شائعة بمنطقة المنيا حيث يقف الشباب فى صفين متواجهين وتترك مساحة لحركة فتاة أو سيدة ترقص بالعصا ، وتتم مبارزة غنائية موقعة على تصفيق الأكف وفق ترتيب مختلف طبقا للأداء الحركى والقولى ، ويحاول كل فريق جذب الراقصة ناحيته بالتجويد فى الأداء. (٥٩)

- **لعبة (الوحشة والمليحة):**

شخوص اللعبة:

١- الخواجة : وهو الممثل الأول ومخرج اللعبة وبطل الفرقة. ليس له علاقة بشخصية الخواجة المعروفة لدى الجميع . يلبس جلبابا.

٢- الوحشة : رجل متنكر فى ثياب امرأة، دميمة حدباء، وهى الزوجة القديمة للخواجة.

٣- المليحة : رجل متنكر فى ثياب فاخرة لامرأة ، جميلة .

٤- كلب لخواجة : رجل يتنكر فى ملابس كلب .

٥- جمل لخواجة : مكون من رجلين ، يرتدى أحدهما ما يشبه رأس جمل وآخر سنام جمل.

٦- طفـــلان : يمثلان عيال الوحشة .

٧- ثلاث خفر : وهم الذين يقبضون على الناس. (٦٠)

ويؤكد جلال عابدين محمد – من مواليد بنى مزار – أن جميع أعضاء فرقة لعبة (الوحشة والمليحة) كانوا هواة، ولا يتم الاتفاق معهم على أجر مسبقا، كما كانوا جميعا من الرجال.

أين ومتى تقام اللعبة ؟

كانت تقام لعبة (الوحشة والمليحة) فى الجرن الذى يسمى فى مركز بنى مزار بـــ (الهيا)، وهى المكان الذى يتم فيه دَرِاس القمح وذلك بعد موسم الحصاد وحتى يتوفر المال اللازم لإقامة الأفراح.

اللعبــــة :

عقب الانتهاء من السحجة يتحلق الحضور فى حلقة كبيرة بها فتحات لدخول وخروج أعضاء اللعبة.

يدخل (الخواجة) مرتديا جلبابا، وممسكا فى يده (فرقلة)، وهى سوط من قماش معقود أكثر من عقدة .

من مكان آخر يدخل الجمال بصحبة جمل مكون من رجلين، الخواجة يريد ركوب الجمل ولكن الجمال يرفض لان الجمل جائع ومطلوب له عليقة .. الخواجة يأمر الخفر بالقبض على بعض الحاضرين من أجل دفع ثمن العليقة، ويهددهم بالفرقلة ، وتصاحب حركاته إيقاعات الطبول.

الخواجة يركب الجمل ويدور به داخل حلقة السامر فيقابل (المليحة) وهى امرأة جميلة – هى فى واقع الأمر شاب متنكر – تمشى بدلال بينما تطاردها مغازلات الجمهور، ويحاول الخواجة لفت نظرها وطلب يدها .. وتبدى الموافقة بعد تمنع، ويشترك الحضور فى إقامة عرس الخواجة وذلك بالغناء والرقص ودفع النقوط. وتحضر زوجة الخواجة

القديمة الدميمة الحدباء (الوحشة) - رجل يؤدى دورها - وتحاول إفساد الفرح ويتم إبعادها بمساعدة الجمهور إلى خارج الحلقة.

ويقوم الخواجة بترقيص الجمل ثم يحمل (المليحة) ويضعها فوقه حيث يتم زفافها. بعد قليل تبدو على المليحة أعراض الحمل ، ويجرى الإعداد لاستقبال المولود، أحدهم يسرع لإحضار الماء الساخن ، والآخر يذهب لإحضار (الداية)، فجأة تحضر (الوحشة) مرة ثانية لتعكير الجو .. فيتم طردها شر طردة .. ويطاردها الخواجة بالفرقلة، ويحاول فريق اللعبة استدراج أى غريب لا يعرف تفاصيل اللعبة ليقوم بمساعدة المليحة على الوضع حيث تم إخفاء قربة ماء بين رجليها ويتم إغراق (الغشيم) بالماء .

ويتم عمل سبوع للمولود الجديد، وتبدأ مطاردة من كلب الخواجة للقبض على الميسورين من (المعازيم) وإجبارهم على دفع النقوط وإلا يتم ضربهم بالفرقلة ومطاردتهم والسخرية منهم .

ويتم الإعلان عن خطف المليحة من بعض الرجال، ثم يطلبون من الجمهور المساهمة فى دفع (حلاوتها) لكى يفدونها. (٦١)

وجدير بالذكر أن لعبة (الوحشة والمليحة) كانت تقدم بلا ديكور، فقط تستخدم فيها الملابس.

أما عن التدريبات (البروفات) فلم تكن موجودة، ولكن كان هناك توزيع أدوار يتفق عليها مسبقا. (٦٢)

سامر: محافظة أسيوط

لقد أعطت الظروف محافظة أسيوط نصيباً أكبر من الدراسة الميدانية وان كان غير متعمدا، ذلك لآن المؤلف أقام فى مدينة أسيوط عاما دراسياً كاملاً عام ١٩٧٥، زار خلاله عدة مراكز وقرى تابعة لمحافظة أسيوط وشاهد أكثر من احتفال بها، سواء كان فرحاً أو مولدا، وذلك فى أبو تيج، وساحل سليم، والبدارى، وأبنوب ومنقباد.

وقد لاحظ المؤلف أن الاحتفالات فى محافظة أسيوط كانت قاصرة على التحطيب ثم (الطبة أو النتشة) وهى المنازلة فى المواويل، وبعد ذلك يجئ دور شاعر الربابة الذى يحيى الليلة برواية سيرة عنترة بن شداد، أو سيرة أبو زيد الهلالى سلامة.

وقد كان (للشاعر أبو ربابة) أو الراوى تأثير كبير على سهرات قرى أسيوط، فقد كان يروى حكاياته بأداء تمثيلى يقترب من (المونودراما) فيلهب حماس المتفرجين ويجعلهم يتعاطفون مع شخوص السيرة التى يرويها.

إن أداء شاعر الربابة يختلف عن (المونودراما) فقط فى أنه كان يقتصد فى حركاته الجسمانية ويكتفى بتعبيرات الوجه والتلوين فى الأداء الصوتى، واستخدام الربابة فى نشر المقاطع التى لا يستطيع تشخيصها والتى تحتاج إلى السرد. (٦٣)

ولم يشاهد المؤلف أى عروض تمثيلية للسامر الشعبى فى قرى محافظة أسيوط فى تلك الفترة.

وفى عام ١٩٧٩ سافر المؤلف إلى محافظة أسيوط متعمدا الدراسة عن عروض السامر الشعبى التمثيلية، وهناك التقى مع كثير من الفنانين الشعبين وكذلك المتفرجين، ويؤكد لنـــا عدم وجود فرقـــة للتشخيص فى محافظة أسيوط كل من (عم مختار حسن – ٦٥ سنة فى عام ١٩٧٩) وهو فنان شعبى "شاعر ربابة" من مركز صدفا التابع لمحافظة أسيوط ، وكذلك (عبد الجابر محمد – ٥٤ سنة فى عام ١٩٧٩) مدير قصر ثقافة أسيوط وهو من مركز الغنايم، وكذلك (على مصباح – ٧٠ سنة فى عام ١٩٧٩) وهو فنان شعبى "عازف ربابة" من قرية ساحل سليم. (٦٤)

سامر محافظة الفيوم

تتميز محافظة الفيوم بموقع جغرافى فريد يجعلها تختلف عن باقى محافظات مصر، فمن الممكن أن نعتبرها واحة خضراء محاطة بالصحراء من جميع الجهات، وأيضا يمكن أن نعتبرها شبه جزيرة حيث تحتضنها بحيرة قارون. إذن هى محافظة معزولة بموقعها الجغرافى عن باقى المحافظات الأخرى. ويعلق عن ذلك التميز، الكاتب والباحث فى التراث الشعبى (شوقى عبد الحكيم)، وهو من مواليد الفيوم، حيث يقول : إن الموروثات القديمة والممارسات والتراث الشعبى عموماً مازال نشطا فى الفيوم، وموغلا فى القدم، ولا يختلط بمجتمعات أخرى. ذلك بالإضافة إلى احتواء الفيوم على عديد من الأنماط البيئية، ففيها نجد الفلاحين، ومزارعى حدائق الفاكهة، وهما من السيليين والعجميين والكلبيين. وأيضا نجد مُجتمع الصيادين الذين يعيشون على ضفاف بحيرة قارون ٠ كما

أن فيها أيضا بدو شمال أفريقيا الذين تداخلوا مع عائلات الفيوم فى مصاهرة ونسب وهذا الإخصاب البيئى الغنى أدى إلى إخصاب تراثى غنى. (٦٥)

" لقد كان حى الشيخ سالم بالفيوم خاصا بإقامة فرق السامر الشعبى والعازفين والراقصات الذين كانوا يدعون إلى إحياء أفراح الفيوم نظير أجر يختلف من فرح إلى آخر حسب المستوى المادى لأصحاب الفرح، وحسب ما تقدمه الفرقة من فقرات. ومن أشهر الفرق التى قطنت هذا الحى، فرقة زنوبة، وفرقة عيوشه، وفرقة شامية. وهى فرق كانت تقدم الغناء والرقص إلى جانب التمثيل. " (٦٦)

وكان السامر فى الفيوم لا يقام فى (الجرن) فقط، ولكنه كان يقام أيضا فى الحارة أمام منزل أصحاب الفرح. (٦٧)

هذا ما أكدته بعثه جريدة الأهرام التى ذهبت إلى الفيوم عام ١٩٦٣ لرصد مسرح الفلاحين هناك، وقد قام بهذا الرصد كل من الكاتب الصحفى : أحمد بهجت، والكاتب والباحث فى التراث الشعبى : شوقى عبد الحكيم، اللذين جمعا أكثر من نص مسرحى شعبى كان يقدم فى سامر الفيوم، وقد نشرت بعض هذه النصوص فى ملحق الجمعة للأهرام على مدار أربعة أسابيع متتالية. وسوف نتناول دراسة هذه النصوص فى الجزء التالى.

ويجدر بنا أن نذكر أن عروض سامر الفيوم كان يطلق عليها كلمة (الأفصال) وهى جمع كلمة فصل بمعنى (مقلب) وليس Act. (٦٨)

ولا تكاد مسرحية فى سامر الفيوم تخلو من امرأة .. ومعظم نساء المسرحيات هن حواء بكل شرورها فى الموروث الشعبى .. وكيد النساء موضوع شائع فى هذا المسرح وكيدهن العظيم هو مادة الدراما .. وتكاد الحية التى طردت آدم من الجنة تختبئ وراء النساء اللاتى تلعب أدوارهن الغوازى .. ورغم الخط المأساوى المغرق فى النبل والذى يصبغ المسرحية بحزن عميق وغائر .. تنتهى معظم المسرحيات بالفرح وعودة الحق بعد غيابه وانقشاع الظلم.

إن الأجزاء المضحكة فى هذه المسرحيات توزع على الممثلين أحياناً .. كل ممثل يأخذ جزءاً ويزيد عليه من عنده ليضحك الناس. وإن كان هذا لا ينفى أن هناك ممثلاً يتخصص فى المسرحية فى مهمة إضحاك الناس .. وهذا الممثل دائماً يعمل خادماً ويسمى

(فرفور). ويرتدى فرفور زياً متواضعاً يراعى فيه أن يكون ممزقاً لحد ما ، وواضعا طرطوراً فوق رأسه .. أما الملك فيلبس ملكاً .. أى أنه يلبس تاجاً ووراءه سياف يحمل السيف ويلبس بدلة بالقصب. وترتدى النساء أردية ملونة أو سوداء حسب دورهن فى المسرحية. والرداء الذى تظهر به امرأة لا تغيره فى كل مشهد لأن الترف شئ لا يعرفه هذا المسرح. (٦٩)

فصـــل : القائـــد الأعمـــى

أبطـــال الفصـــل :

أحمـــد شريف : القائد منصور

محروس زكى : ملك العرب

محمود صوفى : القائد حســـان

نزهـــة احمد زكى: الزوجـــــة الخائنـــة

ملخص الأحداث :

تبدأ مسرحية القائد الأعمى بخطاب مرسل إلى ملك العرب من أجل أن يسلم لاجئ سياسى عنده يسمى "الأمير حسان" الذى هرب من المتآمرين على بلاده، ويرفض ملك العرب الخضوع لتهديد الخطاب ويقرر إرسال القائد منصور لقتال المتآمرين وإعادة البلاد لحاكمها العادل "الأمير حسان". ويسافر الأمير حسان مع القائد منصور ... وبمجرد أن يعطى القائد منصور ظهره لزوجته حتى يتحرك داخلها حنين نحو عشقها القديم مع أحد وزراء الملك .. وتقرر أن تزيح زوجها من الطريق ليخلو لها الجو .. ويرسل الزوج رسالتين بعد انتصاره فى الحرب، رسالة لزوجته ، ورسالة للملك، وتمسك الزوجة الخائنة بفرصتها وتسقى الرسول مخدراً قوياً وتضع داخل رسالة الملك رسالة تكتبها كأنها موجهة إليها ، وتتحدث فيها عن مؤامرة لقتل الملك بعد العودة .. ويجن الملك بعد اكتشافه – بالخديعة – خيانة قائده منصور ... ويرسل فى طلب الزوجة فتؤكد له مخاوفه وتعترف له بأن زوجها قد اتفق معها على قتل الملك واعتلاء العرش ومنحها تاج الملكة. (٧٠)

ويجئ القائد منصور فيواجهه الملك بالخطاب فينكر خطه .. ويواجهه بالزوجة:

" **القائد منصور : (موجهاً حديثة إلى زوجته أم كوثر)**

جلالة الملك زيى وزيك ... أنا جاى لك دلوقت عشان تقدمى شهادة ... الشهادة اللى إنتِ ح تقوليها حيتوقف عليها أمرين إما حياتى أو مماتى .. عايزك تقولى بالحق .. قبل سفرى للحرب .. حصل بينى وبينك أى اتفاق ؟

أم كوثر : طبعـــــاً .. ما انتش فاكـــر ؟

القائد منصور : فاكـــر إيه ؟

أم كوثـــــر : فاكره إن إنت قولت لى أنا ح اقتل الملك وإنت تبقى الملكة وأنا الملك.

القائد منصور : أنـــــا ؟

أم كوثـــــر : أيـــوه إنـــت

القائد منصور : (ضارباً كفاً بكف) إن كيدهن عظيم يا مولاى .. آه .. مولاى .. النساء مالهمش تاريخ يشرفهم وأنا حاشا لله يا مولاى من أن أكون من الخونة.

المـــــلك : يعنى أعمل فيك إيـــــه ؟

القائد منصور : إن أردت الحكم فاحكم .. وإن أردت العفو فالعفو يا مولاى عند المقدرة من مكارم الأخلاق.

المـــــلك : أنا دلوقت إن ضربتك بالسيف مش ح أعمل لك حاجة [تشفى غليلى] إنما أحسن طريقة إنى أحرمك من نعيم الدنيا.

(يمد أصابع يده إلى عينى القائد) خد (يفقأ عينيـــــه).

القائد منصور : (متألم) أى

(أصوات صراخ وترتمى عليه ابنته كوثر)

كوثـــــر : يا حبيبى يا بابا

المـــــلك : (آمراً) جردوه من ملابسه واطردوه بره المدينة.

(تخرج كوثر وهى تجر أباها الذى فقأ الملك عينيه) " (٧١)

ويخرج القائد منصور من المدينة يسيل الدم من عينيه تسحبه ابنته كوثر .. وينشد القائد الأعمى حكماً طويلة بالشعر عن الظلم .

" القائد لأعمى : (ينشـــــــــــــــد)

ياللى طغيت وبنيت ظلمك

لك يوم يا ظالم ح يقابلك

افهم وخلى دى فى عقلك

ما تفتكرش الدنيا تدوم

دى الدنيا بس بتضحك لك

وبعدها بين ليلة ويوم

ترجع تعاندك وتشاكلك

ولا ينفعش مال أو جـــاه

ولا بنــــــون ح يسد جحيم

إلا اللى يعرض على مولاه

بصفحة بيضه وقلب سليم.

بكره يا ظالم راح تنتظر

تلقى فى لحظة فرغ عمرك

وتاخد كتابك بشمالك

وفى الظلام تبقى تخبط

وتعد صفحة أعمالك

ولحم وجهك راح يسقط

واللى اتظلم ح يعيش مبسوط

وربنا ح يخلص له

مثل وقالوه وطلع مظبوط

كل ماعون ينضح أصله " (٧٢)

ثم يموت القائد منصور مقهوراً مظلوماً، لكن الأمير حسان يظل ينبش حتى يصل إلى الحقيقة ويمزق قناعها ويكشف سر الزوجة الخائنة ويبرئ صديقه الذى قتله كيد النساء. **(وينتهى الفصل).**

وتعّزف السلام فرقة موسيقى نحاسية تتكون من آلات نفخ نحاسية وطبلة وترمبيطة. (٧٣)

فصـــل : أخذ التار بعد الممات

" المـــلك : يا دولة الوزير

الوزيــــر : أمرك يا مولاى

المـــلك : أيه رأيك إنى عايز أدى الملك لأولادى، لأى ولد من أولادى؟

الوزيــــر : يا مولاى رأيك هو اللي يمشى.

المـــلك : أقول لك، على كل حال الكبير بيحب الصيد وبيحب الفسح وبيحب السياحة وبيحب كل حاجة. ولكن الصغير الشعب بيحبه وهو بيحب الشعب. وهو دائماً فى خدمة الشعب فأنا بدى أولى لابنى محروس الملك.

الوزيــــر : رأى مولاى هو الرأى الصح، هو الرأى السليم بس برضه ننده لفرفور الخدام ونسأله برضه علشان هو طبعاً دارس حالة الشعب.

المـــلك : يا ولد يا فرفور.

الخـــادم أمرك يا ملواى **(يقصد مولاى)**

المـــلك : ايه رأيك أنا دلوقت كبرت فى السن يا ابنى وعايز أولى الملك لولد من أولادى. ح أوليه لمين؟

الخـــادم : للى على كيفـــك.

المـــلك : أوليه لمحروس علشان محروس بيحب الشعب.

الخـــادم : هو ده الرأى السليم يا مولاى.

المـــلك : يا أمير محروس، أنا دلوقت أبوك وكبرت فى السن ولازم أولى الملك لأحدكم. أنا ح أوليك الملك انت يا محروس.

الأمير محروس : إزاى يا بابا يبقى أخويا الكبير موجود وأنا استولى.

المـــلك : أخوك الكبير بيحب الصيد والقنص والفسح والحاجات ويسيب المملكة بالسنة وبالشهور، عدة شهور بيغيب من المملكة، إنما إنت

الشعب يحبك، وإنت بتحب الشعب.

الأمير محروس : على العموم يا بابا إن كان ده رأيك أنا ما عنديش مانع، بس بعد موافقة اخويا.

المـــلك : علىّ بأحمد يا فرفور. " (٧٤)

ويجئ الأخ الكبير أحمد ليقول بنعومته لأبيه أنه تحت تصرفه وأنه يقبل التنازل عن الملك لأخيه الأصغر .. وينمو الحقد الأسود فى قلب الأخ الكبير على أخيه الأصغر، وعندما يلتقى الأخ الكبير خلال سياحة له فى الجبل بـــ (صباح) حبيبة أخيه الأصغر يقتل شقيقها ويأسرها ويصحبها معه إلى القصر .. ويعلم الأمير مهروس بما فعله أخيه فيحتدم الصراع بينهما وتكونُ المواجهة التالية :

" **الأمير احمـــد** : **(مخاطباً محروس)** إذا كنت إنتّ بتحبها، أنا كمان باحبها .. وإذاَ كان ولابد من إن إنت متمسك بالحب مفيش مانع ابداً من إن السيف يعمل ما بينى وبينك.

الأمير محروس : إزاى يا خويا بقى إنت أخويا الكبير وأبارزك.

الأمير احمـــد : ما فيش أخوك الكبير وأخوك الصغير، ديه المسألة مسألة بنت إحنا الاثنين بنتنازع عليها، إنت بتحبها وأنا بحبها، والسيف يكون حكم بينى وبينك.

الأمير محروس : أنا مستعد للمبارزة، بس ما اقدرش.

الأمير احمـــد : ما فيش فايده، ما تقدرش لازم تقدر.

الأمير محروس : ما يصحش يا خويا.

الأمير أحمـــد : أبـــــــداً

الأمير محروس : دا دلوقت إيدى تخجل

الأمير احمد : لا ما تخجلش

الأمير محروس : يعنى مصمم على المبارزة ؟

الأمير أحمـــد : طبعاً مصمم

الخادم فرفور : [مخاطباً أحمد] حرام عليك أخوك

الأمير احمـــد : [مخاطباً الخادم] أســـــكت

الأمير محروس : طب دونك والمبارزة، دونك والمبارزة **(أصوات المبارزة)**

الأمير محروس : آى .. **(صرخة موت)**

الخادم فرفور : [مولولا] آى .. موته .. آى يا سيدى." (٧٥)

ويهدد الأمير احمد الخادم فرفور بقتله إذا نطق بما شاهده ، ثم يأمره ان يوقظ من فى القصر ويبلّغهم أنه عثر على ولى العهد قتيلاً ويتجمهر كل من فى القصر حول جثة الأمير المقتول، وحيث توجد الجثة ، يأمر الملك كل من فى القصر أن يتقدم ليقسم بالميت انه لم يقتله ولا يعرف قاتله، حتى يجئ دور الأخ الأكبر فى القسم فيقسم .. وتتوالى مشاهد المسرحية، فنرى صبَاح المفجوعة التى أسرها الأمير أحمد جالسة على مقعد وإلى جوارها الخادم فرفور الذى يكون أول من يشاهد الشبح الذى يتسربل فى ثياب الأخ القتيل، يجئ ليقبل يد صباح ويختفى .. ولا يصدق من فى القصر حكاية الشبح .. وهكذا يسهر السياف والوزير والقائد والملك جوار الأميرة صباح كل واحد ليلة، وكل ليلة يجئ الشبح ليقبل يد الأميرة.. وأخيراً يسهر القاتل نفسه جوار الأميرة، ويجئ الشبح فيصارعه ويطعنه طعنة قاتلة .. وتنتهى الأحداث باعتراف الأمير أحمد بقتله لشقيقه وقوله :

الأمير احمــد : **(مخاطباً الملك)** يا ابويا ح اعترف بكل شئ

المـــلك : قول

الأمير احمــد : أنا القاتل .. أنا القاتل .. أيتها الروح الطاهرة انت فى دار الحق ونحن فى دار الباطل فخذى تارك بيدك.

(صوت طبله)

الأمير أحمــد : **(صائحا)** آه.

(يسقط صريعاً)

(وتدق الطبول وتنتهى المسرحية.) (٧٦)

فصل : سعدان رأس الغول :

فى هذه المسرحية سنكتشف أننا أمام ملك تواجهه مشكلة ... فهو يريد أن يزوج ابنته التى " خرطها خراط البنات " كما يقول الفلاحون . وهو يريد أن يتخلص فى الوقت نفسه من غول يحمل اسم سعدان يقف على حدود المملكة لينقض كلما شاء له هواه على المملكة فيزرع اليتم أو يخطف العرائس أو يقتل الناس ... ويصل الملك إلى الحل السعيد فيقرر أن يزوج ابنته لمن يأتيه برأس سعدان رأس الغول. ولا يكاد الملك يعلن عن ذلك حتى ينطلق خيط المسرحية وينطلق معه الوزير وقائد الجيوش.. كل منهما يطمع فى الأميرة وكل منهما يحلم بعودة رائعة يحمل فيها سعدان رأس الغول أسيرا حيا أو أسيرا ميتا..وينطلق الاثنان للبحث عن سعدان رأس الغول بعد حوار طريف بين الملك وخادمه ، يتحدث فيه الخادم عن سر انحراف مزاجه بأنه لا يملك سجائر ، وأن السجائر " البلمونت " قد ارتفع ثمنها ... ولعل هذه الجملة التى تضحك الفلاحين توحى بمدى الصلة بين هذا المسرح وبين الأرض التى يقف عليها ، ولا تنفى صلته القديمة بالحدوتة رغم ذلك .

وتتوالى أحداث المسرحية لترسم لنا أبعاد الشخصيتين اللتين ذهبتا للبحث عن سعدان رأس الغول ، وهو جنى رغم قوته له جانبه الضعيف ... فهو إذا ضُرب بالمقرعة التى فيها الطلسم على رأسه مرتين ذهبت قوته ، فإذا ضربوه الضربة الثالثة عادت إليه قوته.

ويصل الوزير قبل القائد إلى سعدان ، فيجد سعدان قد اختطف عروسا فى ليلة زفافها .. ويأسر الغول سعدان وزير الملك ويربطه بالحبال ويلقيه على الأرض.

ويجيء القائد علاء الدين بصحبه خادمه فرفور، بعد أن يحصل على المقرعة التى بها الطلسم من العفريت الذى قابلهما فى الطريق. ويصرع سعدان رأس الغول بالمقرعة وينقذ الوزير ويلقى إليه بسر المقرعة التى تصرع الغول، والتى تضم داخلها سر الطلسم .. وينام الجميع بعد رحلتهم الشاقة . فإذا توسط الليل نهض الوزير وسرق المقرعة وركب ظهر سعدان وعاد به إلى الملك الذى ازداد قلقه على وزيره وقائده .

الملك : [**مخاطبا الوزير**] جبته بأى طريقة يا دولة الوزير

الوزير : بالمقرعة دى يا مولاى

الملك : ورينى المقرعة دى

الوزير : طول بالك يا مولاى ... خد منه سؤاله .

سعدان : يا جلالة الملك

الملك : أيوه

سعدان : إدينى الأمان

الملك : أديلك الأمان ؟

سعدان : أيوه

الملك : إديتلك الأمان يا سعدان

سعدان : بس المقرعة دى هى اللى فيها روحى ، ادينى المقرعة وأنا أقول لك الحقيقة

الملك : هات يا دولة الوزير

الوزير : يا مولاى .. يضيعنا يا مولاى .

الملك : ما تخافش إحنا إدينااله الأمان **(يعطيه المقرعة)**

سعدان : أنا دلوقت أقول لك بالحق

الملك : أيوه قول

سعدان : **[صائحا]** يا جن .. يا عفريت .. احضروا لى الغايبين ...قوام بسرعة **(صوت عفاريت وجن)**

[يظهر كل من القائد علاء الدين ، والخادم فرفور ، والمرأة]

الملك : **[مندهشا]** علاء الدين

القائد : مولاى

الملك : ماأتى بك دلوقت ؟

القائد : ما أعرفش .. جيت لوحدى

سعدان : **[مخاطبا الملك]** المقرعة دى هى اللى جابتهم

الملك : بأى طريقه جابتهم ؟

سعدان : أنا أقول لك بالحقيقة يا جلالة الملك ..

الملك : اتكلم ؟

سعدان : دولة الوزير هو اللى جه الأول وأنا انتصرت عليه وكتفته ...

الملك : كويس قوى

سعدان : علاء الدين جه بعدين كتفنى أنا وبعد ما كتفنى نام .. الوزير سرق منه المقرعة وهمه نايمين وجه جابنى عند حضرتك ...

الملك : ديه الحقيقة ؟

سعدان : أيوه

الملك : كويس يا سعدان .. اسمع بقى يا سعدان .. إنت دلوقت أنا باخاف منك قوى .

سعدان : لا ما تخافش

الملك : وأنا عاوزك تتوب على إديّـــه

سعدان : وأنا تبت

الملك : ولا تعملش لحد حاجة وأنا على كده ها أعفو عنك وها تكون وزيرى.

سعدان : متشكر يا جلالة مولاى

الملك : وانت يا علاء الدين

علاء الدين : مولاى

الملك : أهديتك بالأميرة زوجة لك .

علاء الدين : والعروسة ديه إحنا جبناها ..

الملك : وفرفور كمان

علاء الدين : (للمرأة) حطى إيدك فى إيد فرفور ... ودلوقت قيموا الأفراح والليالى الملاح

[الزفة تعزف سلاما ، وتنتهى المسرحية] (٧٧)

فصل : بمالى أفعل ما بدالى :

يقرر أحد الملوك أن ينزل إلى رعيته ليتفقد أحوالها ، وبعد أن يستشير خادمه فرفور يشير عليه بأن ينزل إلى الرعية متنكرا حتى لا يعرفه أحد .. وخلال جولة الملك وسط شعبه يكتشف حانوتا عليه لافتة تقول " بمالى أفعل ما بدالى " .... ويندهش الملك ويقرر استدعاء صاحب الحانوت فورا... ويلتقى الشيخ احمد بالملك فيسأله عن سر اللافتة الغريبة فيقرر التاجر أنه يفخر بنعمة الله عليه .. ونفاجأ بأن الملك يأمر بإحضار ابنته الأميرة ويقرر تزويجها من الشيخ أحمد ، وبعد أن يزوجها له يحبس ابنته ويقول للشيخ إنه إذا لم ينجب منها بعد تسعة أشهر بغير أن يقربها ، منفذاً لما كتبه فى اللافتة "بمالى افعل ما بدالى" .. سوف يقطع السياف رأسه. وتذهب الاميرة مخفورة إلى قصر تحت الأرض ، ويخرج الشيخ أحمد ليواجه مصيره وحده .. ووسط حيرته الضبابية يلتقى بعجوز حيزبون هى الدلالة مبروكة ويحدثها عن مشكلته فتقرر حلها نظير مبلغ كبير من المال .. وتأمره أن يصنع صندوقا خشبياً تخفيه فيه، وتذهب إلى الملك ومعها الصندوق حاملة إليه حكاية عن سفرها إلى الحجاز وخشيتها على مجوهراتها وكيف أنها لا تجد مكانا أمينا مثل قصر الملك لتودع فيه ثروتها حتى تعود من الحجاز. ويأمر الملك أن يحمل الصندوق إلى قصر الأميرة تحت الأرض فهذا أأمن مكان. وهكذا يصل الشيخ احمد إلى زوجته السجينة :**(تذهب الأميرة إلى حجرة نومها حيث تفاجأ بحركة غريبة)**

الأميرة : الله .. فيه إيه .. مين فى الصندوق؟

الشيخ أحمد : شخصية غريبة عليكى ؟

الأميرة : انت مين ؟

الشيخ احمد : ما انتيش فاكرانى ؟ .. افتكرى كده شوفتينى فين ..

الأميرة : فاكره شوفتك قبل كده.

الشيخ احمد : أنا الإنسان اللى أبوكى حط إيدك فى إيدى وأعلن خطوبتنا لبعضنا .. انت تعرفى أبوكى جابك هنا ليه ؟

الأميرة : لأ

الشيخ احمد : جابك هنا عشان خاطر تبقى بعيدة عنى وأنا أكون بعيد عنك حين

إن إنت زوجتى شرعاً.. فرض علىّ حاجتين. حاجة إن أنا ما جيش جنبك وإنتى ما تجيش جنبى، وبعد مرور سنة ح يحكم علىّ بالإعدام إذا ما كنتيش حامل ومخلفة وجايبة عيل منى .. إيه رأيك؟

الأميرة : بس كده ؟

الشيخ احمد : أيـــــوه

الأميرة : يللا .. يللا نجيب عيل ونخلف

وبعد عدة أشهر تذهب مبروكة الدلالة إلى الملك وتسترد الصندوق الذى بداخله الشيخ أحمد، وأول شيء يفعله بعد خروجه من عند زوجته هو تغيير اللافتة التى فوق حانوته، ووضع لافتة مكانها مكتوب عليها "بمالى فعلت ما بدالى". وبعد عدة شهور اخرى يقرر الملك الخروج إلى الشعب متخفياً للوقوف على أحواله، يفاجأ الملك باللافتة الجديدة التى وضعها الشيخ أحمد فوق حانوته، فيعود إلى قصره ويستدعيه:

الملك : دلوقت فاتت السنة بتاعتك

الشيخ أحمد : أيوه ياमولاى

الملك : وطبعا مفيش خلفة، فلازم دلوقت تخضع للإعدام

الشيخ احمد : أمر مولاى .. يا مولاى لى عند جلالتك طلب

الملك : إيه هو الطلب

الشيخ احمد : دلوقت يا مولاى جلالتك حكمت علىّ بالإعدام وبنت جلالتك مفروض إنها زوجتى شرعا، فعلشان خاطر جلالتك ما تحرمنيش، واللى محكوم عليه بالإعدام بيكون ليه مطلب واتنين وتلاتة. أنا لى طلب واحد عند جلالتك يا مولاى

الملك : قول إللى انت عايزة

الشيخ احمد : قبل ما تنفذ فى حكم الإعدام أشوف مراتى قبل ما أموت يا مولاى

الملك : ما فيش مانع (ينادى) يافرفور

فرفور : أمرك يا ملواى (يقصد مولاى)

الملك : علىّ بالأميرة

فرفور : أمـــــرك

(تدخل الأميرة تحمل فى يدها طفلا)

الملك : (مندهشا) إيه ده ؟ .. لا

الاميرة : بابا

الملك : إيه ده ؟

الأميرة : الصندوق اللى بعتهولى يا بابا

الملك : الصندوق اللى بعتهولك أنا

الأميرة : أيوه كان فيه اللى (مشيرة إلى احمد) هو كتبت لى عليه

فرفور : (مخاطبا الملك) مش قولت لك افتح الصندوق

الملك : (مخاطباً أحمد) دخلت جوه الصندوق وخلفت كمان؟

الشيخ احمد : أيوه طبعا

الملك : **لا.. دا إنت صحيح بمالك فعلت ما بدالك**

الشيخ احمد : آدى إبنى شرعا .. وآدى زوجتى شرعا

الملك : ده كويس قوى .. (آمرا) قيموا الأفراح والليالى الملاح.

(فرقة الموسيقى النحاسية تعزف سلام الختام) (٧٨)

السامر النسائى فى الفيوم (فرقة آخر الليل)

وهو سامر كان يقدم فى حجرات النوم النسائية، وذلك فى ليلة دخلة العروس ، حيث تقوم فرقة آخر الليل – من النساء فقط – بتقديم عروضهن أمام العروس وأهلها من النساء وصديقاتها، ولا يسمح للرجل حضور عروض هذا السامر، التى عادة ما تكون مسخرة نسائية، يستخرج فيها الدفين من المواجع والتابوهات ضد الرجل وتسلطه.

وعادة ما تبدأ الرواية فى هذا السامر بتوجع شخصيتها الرئيسية لجمهورها :

: آه يا ننوسى

وكالعادة تبادرها الفرفورة، أو الداية والبلانة :

: ما بالك ياستى ؟

وتروح تتحسس أماكن حساسة فى جسدها وسط حمى الضحكات النسائية. (٧٩)

ويقول شوقى عبد الحكيم الذى شاهد هذا المسرح وهو طفل صغير فى الفيوم:

" لقد اعتادت عائلتنا استقدام فرقة زنوبة أو فرقة عيوشة من حى الشيخ سالم من أجل تقديم هذا الاحتفال النسائى، وقد كانت هذه الفرقة تتكون من ست أو سبع نساء، يحترفن التمثيل والغناء، والسخرية من الرجل وخصاله، وذيله النجس، إلى حد المهانة. وقد كانت فرقة آخر الليل هذه تستعين بالملابس الرجالية، والعمم الكبيرة، والمسابح، والعصـــى، وجلـــود الأرنب لصنع الذقون، وذلك من أجل التنكر وتقمص شخصية الرجل ." (٨٠)

كما يضيف شوقى عبد الحكيم، أن هذا المسرح كان يتناول أيضا موضوعات خاصة بالمضاجعة، والحمل ومتطلباته مثل الوحم الذى لم يكن يقتصر على طلب أكل انواع معينة من الطعام فى غير موسمها، ولكنه كان يصل إلى حد مطالبة الزوج بالملابس والصيغة من ذهب و فضة وأحجار كريمة، تعيد صفاء المزاج، كالعقيق – الذى يفك الضيق – والسليمانى. (٨١)

" إنه مسرح تتحدث رغباته الدفينة الضاربة، عن نساء موعودات، أو أن قدرهن وضع فى فروجهن .. حيث لا فكاك ولا مهرب من ثقل القدر أو الوعد وتجبره ، فى مجتمع جبرى كمجتمعاتنا العربية. ومن هنا وبالمقابل، يتوحد الدهر أو القدر أو الوعد، بمواجع الفرج – السائب – المبلى أو المبتلى ، أو المصاب بأمراض – سحرية لا علمية – مثلما يعرف بـــ (السودة) أو لعلها السوداوية – عند بعض النساء الشبقات. " (٨٢)

مما سبق نستطيع أن نقول أن فرقة آخر الليل كانت معنية بتثقيف العروس فى ليلة عرسها بثقافة نسائية جنسية تقتحم (تابو) علاقة الزوج بالزوجة ، فتهتك أسرار هذه العلاقة لتتعرف العروس على حقيقة هذا الكائن الغريب المسمى بالرجل ، فتقف على كافة وسائل الهجوم والدفاع الشعبية – المجربة سلفا – التى سوف تتعامل بها معه فى المستقبل.

ومن ثم تفقد العروس عذريتها الفكرية قبل أن تفقد عذريتها الجسدية.

تسمية العراسة ، مشتقة بالطبع من العرس والعريس والتعريس .... الخ فهى تقليده للاحتفال بالعريس ما تزال سارية ما بين وطن عربى وآخر، وذلك بغرض تقديم نقوط للعريس، " وهذا التفسير أورده محمد مقداد مياس من مدينة (الرمثا) على الحدود الأردنية السورية ... إذ كانت هذه العراسة موجودة بهذه المدينة وبعض مدن المملكة الأردنية حتى حوالى الستينات من هذا القرن . " (٨٣)- يقصد ١٩٦٠ وما بعدها - ففى العراسة يتحول الشاب المتزوج بالأمس ، أو العريس ليصبح ملكا فى صباح اليوم التالى لزواجه ودخوله على عروسه.

العراسة فى الفيوم :

مع مطلع شمس اليوم التالى للزفاف ، يتجمع أقارب العريس وأصدقائه أمام داره، وتحت شباكه ليوقظوه عابثين :

- أبوها إن كان جعان يتعشى
- وإن كان عيان يتغطى (٨٤)

ينزل العريس مختالا - بالطبع - فى حلة عرسه الجديدة حيث يتم إشهار دم العروس، ثم يحيط به الأصدقاء ويأخذونه إلى جوار ضريح شيخ أو ولى ، أو داخل حديقة، متوفر بها ماء بارد للشرب ، حيث يتوج العريس ملكا للسامر ، ورئيسا للحكومة أو هيئة المحكمة التى يختارها، وتتكون من وزيره - الأول - الذى عادة ما يختار من كبار السن، كمحكم أو مقرئ، وعادة ما يكون ملما بالقراءة والكتابة ، ثم صف الضباط أو العسكر الذين يتخذون هيئة العسكر والأفندية ، بأن يضعوا جلبابهم فى سراويلهم ، ويتسلحوا بجريد النخل متفاوت الطول، محلى بالزخارف، يصنع بشق الجريدة طولا مرتين، ويسمى - طرقعة - نظرا للصوت الذى يحدثه فى حالة الحكم بالضرب والعقاب على القدمين أو الظهر للمخطئين والذين يطبق عليهم قانون هذه المحكمة الشعبية العابثة الانتقادية. (٨٥)

" وعامة فإن للنخيل وجريدة وسعفه، بل ربما بلحة أو ثمره دورا رئيسيا فى مسرحيات وألعاب هذه العراسة المرتجلة. " (٨٦)

وعن القضايا التى تناقش فى هذه المحكمة يقول ، شوقى عبد الحكيم :

إنها جرائم ومشاحنات مأخوذة من حياة الممثلين ذاتهم، مثل حرق القطن، وسم البهائم، وقطع ماء الرى عن الحقول، واغتصاب النساء، والتهجم على الدور وسرقة المواشى. وأيضا مشاكل الزواج والطلاق، وقضايا الأخذ بالثأر .

وقد يتنكر شاب فى ملابس امرأة تتشح بالسواد وتولول شاكية لمحكمة أن أحد الحضور قد أحرق محصولها، أو طلق ابنتها وطردها من بيتها فى منتصف الليل، أو اقتحم دارها فى منتصف الليل، ليغتصبها، وهكذا .. وهنا يقبض العسكر على أحد الحاضرين ثم توجه إليه تهمة فعل الجريمة، وتستمع المحكمة إلى دفاعه وشهوده. (٨٧)

وقد تطلب المحكمة سماع الكلب، وعادة مّا يقوم ممثل بأدائه بالاستعانة بالنباح، والإيماء بحركات الكلب، فى هزل صقله التكرار .. وتتداول المحكمة فيما بينها، ثم ينطق الوزير بالحكم بعد تصدَيق الملك – العريس – عليه، سواء بالضرب بالجريد أو دفع الفدية من نقود ونقوط :

– حكمت المحكمة على فلان ابن فلانة، بستين ألف جلده، على جلدة الجواميسى، من تحت مية الزير ..

وعادة ما تستبدل بالجلدات الستين ألف، حوالى ٦٠ قرشا يدفعها المتهم ويخلى سبيله وسط تهليل الجميع : يحيا العدل .... (٨٨)

كما قد يستبدل بالجلد الغناء – فى حالة إذا ما كان المتهم، أو المدعى عليه – حسن الصوت. (٨٩)

وعند الظهيرة يتوقفون عن التمثيل لتناول الطعام والشراب، وبعد ذلك يستأنفون محاكمات العراسة. (٩٠)

ويجب أن نلاحظ الدور الاقتصادى الذى تلعبه تقليدة العراسة، فى حياة العريس والأسرة الجديدة ، فهى عادة ما تغطى تكاليف مراحل الزواج بكامله، وتحسب بكاملها كديون أو استرداد لديون سابقة ، حيث يضطلع بهذه المهمة واحد من الحاضرين ، بيده قلم وورق يدون به اسم صاحب النقوط والمبلغ الذى دفعه بدقة، تنفيذا لحكم المحكمة، وهذا المبلغ بالقطع سوف يصبح دينا على العريس سيرده لصاحبه فى عراسته وزفافه القادم .

وعادة ما تشارك صديقات العروس ، فى اللعب والتمثيل، سواء بالرقص أو الغناء، أو بحمل صوانى الطعام والشراب للرجال ، مصحوبا بالغناء الجماعى . (٩١)

وتستمر العراسة حتى غروب الشمس حينئذ تبدأ فى الانفضاض ، حيث يزف العريس وسط أصدقائه من الشباب ويغنون له :

- جانا صغير
- كبـــرناه
- جانــا كبير
- جــوزناه
- أنا سحبت الجمل
- والزين راكب عليه

.... إلخ (٩٢)

ملاحظات حول (أفصال) الفيوم

أولاً : ظلال الموضوعات :

يعلق الدكتور : لويس عوض عن مسرحية (القائد الأعمى) – إحدى مسرحيات سامر الفيوم – بقوله :

" أنها مسرحية معقدة لأن موضوع فقء عينى البطل موضوع نادر فى تاريخ المسرح وهو مقترن بمأساة أوديب، فى حين أن موضوع هذه المسرحية يحمل ملامح قوية من مأساة الملكة الخائنة كليتمنسترا التى تآمرت مع عشيقها القائد ايجيست على قتل زوجها البطل أجاممنون والاستيلاء على عرشه وفراشه ثم لقيت مصرعها بسيف ولدها أوريست ونتيجة لضراعات ابنتها اليكترا كما جاء فى ثلاثية ايسخيلوس الخالدة. فهل نحن بازاء اليكترا [أو أنتيجونا] فى شخـص (كوثـر) وبـــإزاء كليتمنستــرا فـــى شخـــص (أم كوثر)" (٩٣)

ولم يكتف لويس عوض بتقديم هذا النموذج السابق الذى يرجع إلى المسرح الإغريقى، بل قدم لنا نموذجا آخرا أكثر حداثة متمثلا فى "جريمة القائد المنصور ماكبث وزوجتـــه الضارية لـيـــدى ماكبث التى دفعته دفعا إلى الفتك بدنكان ملك البلاد ، بما فى

هذه المأساة من خطابات بين ماكبث وزوجته تتحدث عن قتل الملك والاستيلاء على عرشه. " (٩٤)

ولو أخذنا هذا التحليل السابق قاعدة للبحث عن ظلال هذا المسرح الشعبى فى الأدب الغربى لقلنا أيضا أن مسرحية (سعدان رأس الغول)، تحمل ملامح من رأس وحش مدينة طيبة الذى سلط سوفوكليس عليه الضوء فى مسرحيته الخالدة أوديب، حيث كانت جائزة قتل الوحش هى الزواج من الملكة ، مثلما كانت جائزة من يقتل الغول سعدان هى الزواج من ابنة الملك.

بينما فى مسرحية (الأخذ بالثأر بعد الممات)، يذكرنا شبح الأمير المقتول الذى عاد من أجل أن ينتقم ويكشف حقيقة المجرم الذى قتله، بشبح والد هاملت الذى ظهر لابنه من أجل نفس السبب.

وهذه التفاسير السابقة تعتبر إجحافا بهذا المسرح الشعبى الذى نبت فى طين مصر الغليظ بآلاف الحكايات والأساطير والملاحم الشعبية، وتاريخ يمتد إلى خمسة آلاف عام.

ومن ثم يكون لموضوع مسرحية (سعدان رأس الغول) ظلا فى سيرة (سيف بن ذى يزن) التى يطلب فيها الملك من الأمير سيف بن ذى يزن أن يأتيه برأس سعدان الزنجى مهرا لابنته.

أما شبح مسرحية (الأخذ بالثأر بعد الممات) فهو قادم إلى هذه المسرحية من المعتقد الشعبى الذى يؤكد على أن قرين (عفريت) المقتول يظهر دائما فى المكان الذى قُتل فيه من أجل الأخذ بالثأر.

وجدير بالذكر أن بعثه جريدة الأهرام التى قامت بالدراسة عن مسرح الفلاحين فى الفيوم أكدت أن هؤلاء الفلاحين من ممثلين وجمهور كانوا بعيدين كل البعد عن المسرح العالمى، فهم لا يعرفون شيئا عن المســرح القومى أو مسرح الجيب أو مسارح التليفزيون ... إلخ.

وكل ما يقدمونه هو متوارث عن الآباء والأجداد. (٩٥)

و لكن هذا لا ينفى حقيقة تكرار تيمات معينة فى الأدب الشعبى فى كل الحضارات فالمسرح اليونانى و الأليزابيثى كانا يستندان إلى تراث شعبى بالدرجة الأولى .

إن بعض أبطال هذا المسرح يستطيع أن يتحدث عن ذكريات أربعين عاما مضت عليه فى التمثيل، فلو سبحنا ضد تيار الزمن مع ذكريات "أحمد زكى محمد إبراهيم" وشهرته "محروس" وهو ممثل بهذا المسرح، لاكتشفنا أن جده زكى كان ابنا للسيرك .. وكان هذا الجد يعمل "بلياتشو" تحت الحبل فى (تياترو) محمود صبرى، واستمر فى هذه المهنة خمسة عشر عاما، وبعد ذلك استقر فى الفيوم وكان ذلك عام ١٨٨٠، واشتغل – كما يقول محروس – على الشغل القديم وهو دور (البلياتشو)، وظل يجذب من مدرسة الصنايع من يشغلهم معه موسيقيين وممثلين ويقول محروس عن نفسه :

- أنا مش ممثل وبس .. أنا أصلى عازف كلارنيت ورياضى، يعنى أعرف أعمل حركات فى السيرك. (٩٦)

ثانياً : أداء الممثلين :

حين تجلس الجدة العجوز أمام حفيدها لتروى له ساعة النوم حدوتة عن ست الحسن والشاطر حسن .. لا تنفعل الجدة كثيرا وهى تحكى الحدوتة .. إنما يمضى صوتها فى رتابة واحدة وبنغم واحد خلال روايتها التى تبدأ بالعراقيل التى وضعها الملك أمام الشاطر حسن ليزوجه ابنته .. حتى تنتهى بصراع الشاطر حسن مع التنين وعودته إلى ست الحسن .. لا تنفعل الجدة وتترك مهمة الانفعال للحفيد. ونفس الشىء يحدث فى مسرح الفلاحين فى الفيوم. إن "محمود صوفى" الذى يلعب دور الملك منذ ٣٩ عاما .. رجل طويل عجوز أسمر ينكب طوال يومه على دكانه ليكنسه ويرتب محتوياته ويجلو الآلات النحاسية الصفراء، فإذا جاء الليل ارتدى حلة الملك ونادى بعلو صوته على السياف، وراح يتحرك حركة عادية ويترك للمتفرجين الانفعال بدوره الملكى .. ويحمل السياف سيفا من الخشب المدلى جواره، ويتحرك بشكل طبيعى لا يدل على خطورته كآلة حادة فى يد الحلاق.

فالممثل فى هذا المسرح لا يعيش دوره عادة بقدر ما يمثله من الخارج، فعندما يدور الحدث المسرحى حول جثه ولى العهد الذى وجد غريقا فى دمه فى القصر، وقد تجمع كل من فى القصر حوله يبدون ذعرهم، على الفور يعودون إلى مرحهم وسخريتهم وأداء دورهم بشكل هامد دون تقمص للدور أو انفعال به.

هذا ما أكدته بعثة جريدة الأهرام التى شاهدت عروض ذلك المسرح وسجلته صوتيا على شرائط عام ١٩٦٣. (٩٧)

و جدير بالذكر أن أسلـــــوب أداء الممثليـــن فى ذلك الســامر يتشابه كثيرا مع أسلوب (بريخت) فى التمثيل فى المسرح الملحمى .

ولكن هذا لا يمنع من وجود فئة قليلة جدا من ممثلى هذا المسرح تنفعل بالدور وتعيشه حتى لتذوب فيه ويصبح من العسير التمييز بين الشخصية الحقيقية والشخصية الممثلة. (٩٨)

ثالثاً : جذور هذا المسرح :

إن ذلك الأداء الهامد لممثلى هذا المسرح وتقمصهم لأدوارهم دون الانفعال بها يقودنا بكل ما وراءه من شخوص وقيم إلى طريق نتعرف منه على أرض هذا المسرح .. وهذه الأرض هى الملحمة والحدوتة، فالحدوتة هى أقدم أشكال القصة، وعمرها يكاد يعمق حتى يبلغ عمر الإنسان الأول .. وهى الشكل الذى حاول الإنسان من خلاله النفاذ إلى طلاسم العالم القديم برموزه ومناطقه المجهولة.. وهى الموضوع الذى عالج فيه الإنسان موقفه من العلاقات الإنسانية وموقفه من الحياة والموت وما بعد الموت .. وهى الطريق الذى قطعته ذاكرة الإنسان خلال مناقشتها لمفاهيم الخير والشر وخلال روايتها لصراع الإنسان مع الإنسان أو مع قوى لا يعرف مصدرها وإنما يلمس آثارها عليه فيروح خياله الساذج يرسم صورا مادية لهذه القوى فى شكل غيلان تطير ووحوش تتكلم وأفاع تحرس الكنوز.

والحواديت خلال حديثها الذى تسكبه فى آذاننا عن الجنيات وسكة السلامة وسكة الندامة، والغيلان، ورؤوس الغيلان .. والنساء الجميلات المحبوسات فى قصور تحت الأرض .. خلال حديثها هذا تكاد تطل برأسها من مسرح الفلاحين فى الفيوم.

ولئن كانت الحدوتة تحكى فى نهاية الأمر موقفا إنسانيا لجماعة خلال صراعها الداخلى فيما بينها وصراعها الخارجى مع القدر، فهى لا تتقيد هنا بمنطقية الحياة أو قوانينها الطبيعية أو صيرورتها المنظمة المطردة.

وتحقق الغيلان الطيبة لإنسان هذه الحواديت معجزات لا تستطيع القوة البشرية بمفردها الوصول إليها، وتحقق العجائز والساحرات لإنسان هذه الحواديت خوارق لا

يمكن للجهد البشرى تحقيقها وحده، ولسوف نعثر على نماذج من الغيلان والعجائز فى هذا المسرح.

وليست الساحرات والعجائز والغيلان هى وحدها الصلة التى تربط هذا المسرح بالحدوتة، إن ملوك هذا المسرح هم أيضا يحملون ملامح من ملوك الحواديت، ان ملوك هذا المسرح وملوك الحواديت والملاحم يلتقون جميعا عند طلباتهم الغريبة التى تعجز القوى البشرية عن تحقيقها.

إن الملك فى مسرحية (سعدان رأس الغول) يضع زواج ابنته فى كفة، ويضع رأس سعدان رأس الغول فى كفة أخرى، من يحضر له رأس الغول فله قلب ابنته.

وفى ملحمة (سيف بن ذى يزن) يضع الملك العراقيل أمام الأمير لتناب سيف بن ذى يزن، حين يطلب يد ابنته.. وتبدأ هذه العراقيل بطلب رأس سعدان الزنجى مهرا وتنتهـــى بطلــب كتاب النيل الذى يستطيع من يأتى به أن يغير مجرى النيل بقوة سحرية. (٩٩)

رابعاً : تطور الأحداث :

فى هذا المسرح لا يكاد الملك ينطق برغبته الخارقة حتى ينطلق الحدث المسرحى الذى لا يلبث بعد ذلك أن يثريه الصراع. ولو عدنا لأصل ملك الحدوتة، وهو نفسه أصل ملك هذا المسرح، لعثرنا على هذا الأصل جاثما فى الأساطير القديمة التى كان فيها الملك إلها يستطيع أن يأتى هو نفسه بالخوارق أو يأمر بها فلا تذوب أصداء صوته فى المكان حتى تتحقق المعجزة.

خامساً : وحدة الزمان ووحدة المكان :

ثورة انفجرت على هذا المسرح وأطاحت بوحدة الزمان ووحدة المكان فيه .. ثورة تكفى لإحداثها طبلة تدق فى خلفية الحارة ليفهم الجالسون على الأرض والغارقون فى الإنصات أن شمس يوم قد جاءت وذهبت وألقى الليل بظلمه الكثيف، ثورة تكفى لإحداثها حركة تخرج من فم الممثلين ، فهذا الأزيز الذى يحدثه العفاريت يعنى أنهم قد تركوا بلادهم البعيدة وجاءوا عبر جبال السحاب لأن كبيرهم قد استدعاهم بسحره.

وعندما سأل القائد الأعمى ابنته بعد أن يسير عدة خطوات:

= إحنا فين يا بنتى ؟

= إحنا فى الجبل يا بابا .

= معلش يا بنتى .. ربنا بيرزق الدودة فى

الحجر. (١٠٠)

على الفور تنطوى الأرض أمام الجمهور بسرعة البرق وتصبح أحداث المشهد الذى يدور أمامهم مكانها هو الجبل الموحش. ومن ثم نجح هذا المسرح فى الاستغناء عن الديكور بعد أن أصبح ديكورا من الوهم.

سادساً : الخادم بطلا رئيسياً :

إذا كان الوهم يفرض سيادته على مسرح الفلاحين فى الفيوم ، فهناك سيد آخر لهذا المسرح .. هذا السيد هو الخادم (فرفور). إن احتفاء المسرحيات به شئ واضح، وكلماته الجريئة التى تخرج من فمه وتصطدم أحيانا بكبرياء الملك أو عظمة الوزير أو اعتداد الأميرة .. هذه الكلمات تخرج من فمه حرة لا تعبأ بكبرياء أو عظمة أو اعتداد.

ونلاحظ فى ملوك هذا المسرح ظاهرة غريبة ، أنهم قبل أن يبرموا أمرا أو يقضوا فى أمر لابد من استشارة خادمهم (فرفور)، ولما كان هذا الخادم يرمز لقاع المجتمع فإن استشارة الملك له أمر له دلالته . فى مسرحية (أخذ الثأر بعد الممات)، لا يولى الملك ابنه محروس على المملكة قبل أن يستشير خادمة فرفور. وفى مسرحية (سعدان رأس الغول) لا يتحرك الملك ولا يستدعى ابنته الأميرة قبل أن يستدعى خادمه . إن ملوك هذه المسرحيات أصدقاء حقيقيون للخدم، ويلعب الخدم أدوارا رئيسية ، فالقائد منصور قبل سفره فى مسرحية (القائد الأعمى) يشترط على الملك ليخرج للقتال أولا أن يصحب الخادم معه. ولعل لهذا دلالته الموضوعية و إن كانت دلالته الشكلية غير خافية ، فالخادم هو روح المسرحية التى تبعث فيها البسمة والضحك ، ووجوده مع القائد حتى أثناء القتال لازم لمنح المسرحية لونها المشوق الذى يشد عيون الفلاحين.

ويتحمل الملك وقاحة فرفور ومداعباته لأن هذه الوقاحة والمداعبة هى التى تضحك جمهور الفلاحين وتجعل الملك بعد أن يخلع بدلة الملك يجد شيئا يأكله ويعينه فى اليوم التالى على أداء دور الملك.

و من الملاحظ أن شخصية الخادم (فرفور) تشبه إلى حد ما شخصية الخادم الذكى فى المسرحيات الرومانية القديمة ، و شخصية البهلول عند شكسبير .

سابعاً : من هو فرفور ؟

في مســرحية (بمالي أفعل ما بدالي) يريد الملك أن يخرج لكــي يرى أحوال الشعب فيستشير وزيره في ذلك ، ويرد الوزير – الذي يبدو دائما مجرد صدى لصوت مولاه – بالموافقة ، ولكن الملك يطلب (فرفور) ويأخذ رأيه في هذا الأمر ، فيرد عليه قائلاً :

فرفور : إنت من حقك يا مولاي لازم تمشي في قلب الرعية ، تشوف مين اللي جعان من الشعب ، مين اللي عريان من الشعب ، مين اللي عايز ياكل من الشعب ، من حقك تنزل وتمشي في قلب الشـب ، عشان يبقى عندك ذاكرة وتفهم إن الشعب بتاعك إذا كان بيحبك أو يكرهك.

ولا يكاد الملك يسمع حديث خادمة فرفور، رغم ما به من تحريض حول ذاكرة الملك لا يكاد يسمع الحديث حتى يقول بحماس :

- أنا عايز أنزل دلوقت حالاً.

لكن الخادم لا يترك الملك لحماسته إنما يفرغ كثيرا من العقل على هذه الحماسة، **فيقول للملك :**

- إذا كنت عايز تنزل كده ، ونزلت ظاهر أمام الجمهور، الكل ها يعرف
- إن انت مولاى الملك ، يتلموا عليك لا تستفيد منهم ولا يستفيدوا منك ..
- عارف تعمل ايه؟

المـــلك : أيوه

فرفور : تروح نازل متخفى .. وننزل كلنا متخفيين عشان نعرف نستفيد ونعرف الشعب عامل إيه.

الملـــك : ده كلام كويس. (١٠١)

ويبقى بعد هذا كله سؤال. من هو فرفور هذا ؟ ما هو أصله .. من الذى وضعه فوق تراب مسرح السامر الشعبى فى جميع القرى المصرية وأعطاه كل هذه المناعة ؟

هل هو كورس يمثل الشعب .. ؟

هل هو شخصية شعبية جسدها مسرح الفلاحين ؟

ثامناً : الأدوات المستخدمة (الإكسسوار):

يعتمد هذا المسرح بالدرجة الأولى على خامات البيئة المحلية مثل جريد وسعف النخيل من أجل صنع الأدوات التى يستخدمها الممثلون مثل السيوف والدروع وباقى معدات الحرب ، ذلك بالإضافة إلى استخدام أوانى الطعام النحاسية وتوظيفها فى وظائف أخرى تخدم الأحداث المقدمة.

كما كانوا يستخدمون الأقنعة أيضا لتجسيد شكل الغيلان والعفاريت التى كانت تلون بالتفته أو بالجير. (١٠٢)

تاسعاً : فرقة الموسيقى :

كان يعتمد هذا السامر على فرقة الموسيقى النحاسية ، وقد كان يرتدى أعضاؤها ملابسهم الرسمية فى كل فرح يشتركون فى إحيائه. (١٠٣)

عاشراً : علاقة الممثل بالمتفرج :

لقد كان جمهور هذا السامر دائما متداخلا فى علاقة حية مع الممثلين، الذين كانوا يخلقون مناطق فى العرض يكسرون فيها الإيهام ويشتبكون مع الجمهور فى حوار ساخر يفجر الكوميديا، ثم يعودون مرة ثانية إلى الإيهام. (١٠٤)



هوامش الفصل الأول

(١) انظر ، جلال الشرقاوى، **رسالة فى تاريخ السينما العربية**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، وزارة الثقافة' القاهرة ١٩٧٠، ص ص ٢٥٧ – ٢٧٨

(٢) لقد بدأ المؤلف رحلة التنقيب عن بقايا عروض السامر الشعبى فى القرية المصرية منذ عام ١٩٧٨

(٣) ونشر بعض نتائج هذه الرحلة فى مجلة المسرح، عدد مارس ١٩٨٢، ثم اكمل التنقيب بعد ذلك فى هذه الدراسة.

(٤) تم إجراء هذا اللقاء عام١٩٧٩

(٥) الفرقلة عبارة عن شريط من القماش طويل ومعقود عدة عقد ومربوط فى عصا من أحد طرفيه، وقد كان يستخدمها فى توسيع الدائرة وذلك بضرب الجالسين على الأرض.

(٦) انظر، السيد محمد على، " **المسرح الشعبى الإرتجالى**"، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد التاسع، مارس ١٩٨٢، ص ص ٩١ – ٩٢

(٧) راجع ، حوار مع أبو سيد أحمد ، **فلاح من قرية البيروم** ، و قد تم هذا اللقاء عام (١٩٩٠)، و كان عمره فى ذلك الوقت (٧١ سنة)، تسجيل صوتى .

(٨) راجع ، حوار مع أبو سيد أحمد محمد، مصدر سابق

(٩) راجع، حوار مع محمد عبد الهادى، عام ١٩٩٠، من قرية الديدامون، تسجيل صوتى.

(١٠) تم اجراء هذا اللقاء عام ١٩٧٩.

(١١) راجع، السيد محمد على، مرجع سابق، ص ٩٢

(١٢) راجع، إبراهيم حمادة، **خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٦٢ – ١٦٣، ص ص ١٧٤ – ١٧٥.

(١٣) راجع، حوار مع محمد عبد الهادى ، مصدر سابق.

(١٤) راجع ، حوار مع نبيل محمد النبراوى،عام ١٩٩٠، تسجيل صوتى.

(١٥) راجع، السيد محمد على ، مرجع سابق ، ص ٩٢.

(١٦) راجع ،المرجع السابق ، ص ٩٢-٩٣.

(١٧) راجع ، حوار مع أبو سيد أحمد محمد ، مصدر سابق.

(١٨) حدث ذلك مع جدة المؤلف عندما تز جت منذ اكثر من تسعين عاما .
(١٩) راجع ، حوار مع عبد السلام سلام ، عام ١٩٩٠ ، تسجيل صوتى.
(٢٠) راجع ، السيد محمد على ، مرجع سابق ، ص٩٢.
(٢١) راجع، السيد محمد على، مرجع سابق ، ص ٩٢ .
(٢٢) راجع ، حوار مع محمد عبد الهادى ، مصدر سابق.
(٢٣) وهو خط سير أوتوبيس من قرية مطاوع إلى قرية أم عجرم.
(٢٤) راجع، حوار مع أبو سيد أحمد محمد، مصدر سابق.
(٢٥) راجع، حوار مع حلمى إدريس على،عام ١٩٩٨ ، تسجيل صوتى.
(٢٦) راجع، حوار مع محمد عبد الهادى، مصدر سابق.
(٢٧) كان عمره ٦٢ عاما فى عام ١٩٩٠ عندما أجرى المؤلف معه ذلك الحوار .
(٢٨) راجع ، حوار مع عباس مندور ، تسجيل صوتى.
(٢٩) راجع ، حوار مع عبد الرحمن الشافعى ،عام ١٩٩٥، تسجيل صوتى .
(٣٠) تم هذا الدراسة الميداني عام ١٩٧٩ ونشرت مقتطفات منه في مجلة المسرح، العدد التاسع، مارس ١٩٨٢ ، ص ٩٢ – ٩٣
(٣١) راجع، حوار مع عبد العظيم مصطفى الشيخ، مصدر سابق.
(٣٢) انظر ، السيد محمد علي ، مرجع سابق ، ص ٩٣
(٣٣) انظر المرجع السابق ، نفس المكان
(٣٤) راجع ، حوار مع عبد العظيم مصطفي الشيخ ، مصدر سابق .
(٣٥) تم إجراء هذا الحوار مع الكاتب الراحل : سعد الدين وهبة في عام ١٩٩٦.
(٣٦) راجع ، حوار مع : سعد الدين وهبة ، عام ١٩٩٦ ، تسجيل صوتى .
(٣٧) انظر ، ادوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص ٣٩٩ – ٤٠١ وأيضاً راجع ص ص ١٥٥-١٥٨ من هذه الدراسة.
(٣٨) راجع ، حوار مع سعد الدين وهبة ، مصدر سابق .
(٣٩) راجع ، حوار مع حلمي إدريس علي .
(٤٠) ملحوظة : حلمى ادريس علي ، هو شقيق الكاتب الراحل : يوسف إدريس
(٤١) والزرزور اسم طائر ، راجع لسان العرب ، مرجع سابق ، ج٣، ص ١٨٢٥
(٤٢) لقد شاهد المؤلف هذه النمرة عام ١٩٦٨ في سامر قرية جهينة البحرية التابعة لمركز فاقوس

(٤٣) راجع ، حوار مع حلمي إدريس علي ، مصدر سابق
(٤٤) نفسه
(٤٥) توفى عام ١٩٩٠، وقد كان من عائلة الخواجة.
(٤٦) راجع، حوار مع جمعة محمود الخواجة، تسجيل صوتى .
(٤٧) انظر، لسان العرب، مرجع سابق، ج ٤، ص ٢٣١٥.
(٤٨) راجع، حوار مع إبراهيم عبد التواب (الأعرج)، تسجيل صوتى .
(٤٩) راجع، حوار مع جمعة محمود الخواجة، مصدر سابق.
(٥٠) راجع، المصدر السابق.
(٥١) راجع، حوار مع إبراهيم عبد التواب، مصدر سابق.
(٥٢) راجع، حوار مع إبراهيم عبد الباسط، تسجيل صوتى .
(٥٣) راجع، حوار مع جمعة محمود الخواجة، مصدرسابق.
(٥٤) راجع، المصدر السابق
(٥٥) راجع، حوار مع كل من : إبراهيم عبد التواب وجمعه محمود الخواجة، مصدر سابق.
(٥٦) راجع، حوار مع جمعة محمود الخواجة، مصدر سابق.
(٥٧) راجع، المصدر السابق
(٥٨) راجع، حوار مع إبراهيم عبد التواب، مصدر سابق.
(٥٩) راجع ، حوار مع إبراهيم عبدا لتواب ، مصدر سابق .
(٦٠) راجع ، حوار مع جلال عابدين محمد ، تسجيل صوتى.
(٦١) انظر ، جلال عابدين محمد ، "لعبة الوحشة والمليحة" ، اغنيات من موسيقى الجنوب الأدباء ، الكتاب السابع ١٩٩٥ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ص١١٢.
(٦٢) راجع، حوار مع جلال عابدين محمد، مصدر سابق .
(٦٣) راجع ، حوار مع جلال عابدين محمد، مصدر سابق.
(٦٤) جلال عابدين محمد، الوحشة وملحية، مرجع سايق.
(٦٥) راجع، المرجع السابق.
(٦٦) انظر، السيد محمد على ، مرجع سابق ، ص ٩٣.
(٦٧) نفسه.
(٦٨) راجع ، حوار مع الكاتب : شوقى عبد الحكيم ، تسجيل صوتى .
(٦٩) نفســـه.

(٧٠) راجع ، المصدر السابق.

(٧١) راجع ، المصدر السابق .

(٧٢) انظر ، أحمد بهجت – شوقى عبد الحكيم، " مسرح الفلاحين" ، ملحق جريدة الأهرام ، ١٩٦٣/٨/٣٠، ص ١٢.

(٧٣) انظر ، المرجع السابق

(٧٤) المرجع السابق.

(٧٥) انظر ، نفســـــه.

(٧٦) أحمد بهجت – **شوقى عبد الحكيم، " مسرح الفلاحين٢" ، ملحق جريدة الأهرام ،** ١٩٦٣/٩/٦، ص١٣.

(٧٧) المرجع السابق.

(٧٨) انظر ، المرجع السابق.

(٧٩) انظر ، احمد بهجت – **شوقى عبد الحكيم ، " مسرح الفلاحين ٣ " ، ملحق جريدة** الأهرام ، ١٩٦٣/٩/١٣ ، ص١٣

(٨٠) انظر، احمد بهجت – **شوقى عبد الحكيم، "مسرح الفلاحين٤" ، ملحق جريدة الأهرام،** ١٩٦٣/٩/٣٠، ص ١٣.

(٨١) انظر، **شوقى عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور و الأساطير العربية** ، دار العودة ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ٦١٤.

(٨٢) راجع ، حوار مع شوقى عبد الحكيم، مصدر سابق.

(٨٣) راجع ، المصدر السابق.

(٨٤) **شوقى عبد الحكيم** ، مرجع سابق ، ص ٦١٥

(٨٥) **عبد الرحمن عرنوس** ، مرجع سابق ، ص ١٣٣

(٨٦) راجع ، حوار مع شوقى عبد الحكيم ، مصدر سابق

(٨٧) راجع ، حوار مع شوقى عبد الحكيم ، مصدر سابق

(٨٨) **شوقى عبد الحكيم ، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية** ، مرجع سابق ، ص ٤٧٧

(٨٩) راجع ، حوار مع شوقى عبد الحكيم ، مصدر سابق

(٩٠) انظر ، **شوقى عبد الحكيم** ، مرجع سابق

(٩١) انظر ، **شوقى عبد الحكيم** ، مرجع سابق ، ص ص ٤٧٧ ، ٤٧٨

(٩٢) راجع ، حوار مع شوقى عبد الحكيم ، مصدر سابق

(٩٣) انظر ، شوقى عبد الحكيم ، مرجع سابق ، ص ٤٧٩

(٩٤) راجع ، حوار مع شوقى عبد الحكيم ، مصدر سابق

(٩٥) احمد بهجت – **شوقى عبد الجكيم** ، **"مسرح اللفلاحين"** ، ، المقدمة، مرجع سابق

(٩٦) انظر ، احمد بهجت – **شوقى عبد الحكيم**، **"مسرح الفلاحين"** ، المقدمة ، مرجع سابق

(٩٧) انظر ، احمد بهجت – **شوقى عبد الحكيم**، **"مسرح الفلاحين٢"** ، مرجع سابق

(٩٨) انظر ، احمد بهجت – **شوقى عبد الحكيم**، **"مسرح الفلاحين ٣"** ، مرجع سابق

(٩٩) انظر ، احمد بهجت – **شوقى عبد الحكيم**، **"مسرح الفلاحين ٢"** ، مرجع سابق

(١٠٠) انظر ، احمد بهجت – **شوقى عبد الحكيم** ، **"مسرح الفلاحين ٣ "** ، مرجع سابق

(١٠١) احمد بهجت – **شوقى عبد الجكيم** ، **"مسرح اللفلاحين"** ، المقدمة، مرجع سابق

(١٠٢) انظر ، احمد بهجت – **شوقى عبد الحكيم** ، **"مسرح الفلاحين ٤"** ، مرجع سابق

(١٠٣) راجع ، حوار مع شوقى عبد الحكيم ، مصدر سابق .

(١٠٤) نفســـه



الفصل الثانى

عروض تطبيقية مستلهمة من السامر الشعبى

- تجربة : "الفرافير"

تأليف : يوسف إدريس

- تجربتنا: "ليالى الحصاد ، الهلافيت "

تأليف : محمود دياب



مسرحية : الفرافير

تأليف : يوسف إدريس

اتسمت فترة الستينيات بظهور نهضة مسرحية حقيقية كان من نتائجها زيادة الانتاج المسرحى وتنوعه كيفا وكما، وكان لاستلهام الموروث الشعبى فى هذه* الفترة مكان بارز لا يتمثل فقط فى اتساع رقعة توظيف هذا المورث الشعبى فى المسرح، وانما تمثل بشدة فى تلك الدعوات الرامية إلى خلق صيغة جديدة للمسرح المصرى استنادا إلى هذا الموروث، أبرز هذه الدعوات دعوة " يوسف إدريس" التى نشرها فى ثلاث مقالات متتابعة بمجلة الكاتب، بتاريخ يناير وفبراير ومارس عام ١٩٦٤ تحت عنوان " نحو مسرح مصرى"، وقد أعاد نشرها فى فبراير عام ١٩٧٤ ضمن المجلد الذى يجمع أعماله الكاملة.

وفى هذه الدعوة يطرح يوسف إدريس تصوره لتحقيق مسرح مصرى أصيل شكلا ومضمونا، يتحقق فيه حالة " التمسرح" التى تتم بمشاركة كل فرد من أفراد الحاضرين مشاركة شخصية. (١)

وهو يرفض المسرح المصرى المعاصر له ويعتبره وليدا غير شرعى نشأ كحفيد ملفق للمسرح الفرنسى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. (٢)

وفى النهاية يطلب منا "بعين كاشفه وبأفق مفتوح أن نبحث عن الأشكال المسرحية فى حياتنا إذ تلك هى البذور أو اللبنات الأولى أو مادتنا الخام التى منها سنصوغ الجنين ونضع الأساس" (٣) لمسرح مصرى خالص، ومن ثم يتوقف يوسف إدريس طويلا عند (السامر) باعتباره الشكل المسرحى الذى تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا فى الريف والمدن.

ويفرد إدريس مساحة كبيرة للحديث عن فرفور بطل هذا السامر معددا صفاته حيث يقول عنه :

" وفرفور أو زرزور مثال صادق للبطل الروائى المصرى، الحدق، الذكى، الساخر، الحاوى داخل نفسه، كل قدرة (على الزيبق)، وكل مواهب (حمزة البهلوان)، ... ولكنه أبدا ليس نبيا ولا رسولا، إنه فقط فرفور، يبهر الناس وهو يضحكهم ثم يضحك

عليهم حين يبهرون، يأتيه الناس متسخى الأرواح متعبين وهو الذى يتولى بقدرة خارقة غسل أرواحهم وتطهيرها بلسانه وبذراعيه وبجسده وبكل الطاقة المحشودة داخلة، ينطق فيحسون جميعا أنه يتكلم باسمهم، وأنه ليس صوته وحده ولكن صوتهم جميعاً اذا أرادوا التحدث، انه وحده (كورس) كالكورس الاغريقى تمثل فى فرد ليؤدى وجهة نظر الجماعة الساخرة." (٤)

وبعد ذلك مباشرة كتب يوسف إدريس مسرحية "الفرافير" كمثال أو نموذج للمسرح المصرى الأصيل الذى دعا إليه، وقد استلهم فيها السامر الشعبى.

وقد كان رد الفعل الأدبى لهذه التجربة مدمرا، فرفضها نقاد كثيرون رفضا عنيفا. وأصر الناقد الأدبى الدكتور محمد مندور على أن "الفرافير" – برغم مطامع يوسف إدريس وما علقه عليها من آمال – متقلة بتأثيرات اوربية من حيث الشكل والفلسفة. وأن من التأثيرات البادية للعيان فيها، هدم بيراند يللو للحائط الرابع، وتكنيك الارتجال الذى تميزت به الملهاة الارتجالية (الكوميديا ديللارتى)، وإحياء بريشت للمسرح الملحمى، واستخدام بيكيت الهزلى (بطريقة الفارس) للانتحار فى مسرحية "فى انتظار جودو". (٥)

ذلك بالإضافة إلى الفكرة التى سيطرت على كثيرين لفترة طويلة ومنهم الناقد فاروق عبد الوهاب – حسب اعترافه فى مجلة المسرح – " أن "الفرافير" متأثرة إلى حد بعيد بكوميديا "الضفادع" لأريستوفانيس نظرا للعلاقة القائمة فيها بين الاله ديونيسيوس والعبد اكتسياس وإمكان إيجاد تشابه بين تلك العلاقة وعلاقة السيد بفرفور وكذلك مشهد الميت الذى يعرض عليه ديونيسوس توصيل الأحمال إلى هاديس والذى يرفض فى أنفة لأن المبلغ لم يعجبه، وامكان إيجاد تشابه بين ذلك المشهد ومشهدى الرجل الطالب موته والميت الطالب دفنه فى "الفرافير". " (٦)

إن تناول مسرحية الفرافير بالنقد فى أى ضوء غير ذلك الذى ينبع من داخلها هى يعتبر ظلما لها. وبهذا الموقف غير المتحيز سوف نجد أن ما أصاب "الفرافير" من ضرر من جراء تلك الضجة النقدية، أكثر بكثير مما أصابها من نفع، لأنها بدلا من أن تكون مسرحية بسيطة ممتعة أصبحت مسرحية متعبة، يشاهدها النقاد فى تحفز ثم يهرولون إلى مكتباتهم ويخرجون المراجع ويقرأون وهم على يقين من أنفسهم أنهم سوف يجدون مفتاح اللغز الغامض فى تلك الكتب، ويفوتون على أنفسهم بذلك فرصة الاستمتاع بعمل فنى

ممتع يطرح أفكارا جديدة من حيث الشكل والمضمون.

قراءة شعبية للفرافير :

في هذه القراءة النقدية لمسرحية "الفرافير" لا يعنينا مناقشة الأفكار الفلسفية أو "الأيديولوجية" التى تطرحها المسرحية بشكل عام إلا ما كان منها مرتبطا بالسامر الشعبى الذى استلهم منه المؤلف مسرحيته.

ويجدر بنا فى البداية أن نذكر المصادر التى استقى منها يوسف إدريس عناصر العرض فى السامر الشعبى.

يؤكد لنا الفنان التشكيلى حلمى إدريس – شقيق يوسف إدريس، والذى كان قريبا منه فى السن – أن السامر الذى شاهده بمصاحبة شقيقة يوسف كان فى محافظتين فقط، أولا فى محافظة دمياط وبالتحديد فى قرية البراشية التابعة لمركز فارسكور، حيث كان والداهما يعمل ناظرا للزراعة هناك، ثم بعد ذلك شاهدا السامر فى قرية البيروم التابعة لمركز فاقوس بمحافظة الشرقية مسقط رأسيهما، وذلك عندما ترك والدهما العمل فى البراشية وعاد إلى بلدته ليزرع أرضه التى كانت لا تتجاوز الثلاثين فدانا. (٧)

ونحن نحاول فى هذه القراءة النقدية الوقوف على نقاط التلاقى بين مسرحية "الفرافير" وبين السامر الشعبى موضوع هذه الدراسة، وأيضا إظهار مناطق التعارض بينهما، وذلك فى النص المكتوب أو فى العرض الدى أخرجه كرم مطاوع للمسرح القومى وعرض فى ابريل عام ١٩٦٤

أولاً : كسر الايهام :

تبدأ المسرحية بشخص يقف فى مواجهه الجمهور مخاطبا إياه مباشرة معلنا أنه "مؤلف الرواية" يدعو هذا الشخص الجمهور إلى الاشتراك فى التمثيل محاولاً إزالة الحواجز بين بعضهم البعض من ناحية، وبينهم وبين منصة التمثيل من ناحية أخرى:

" إحنا كان ممكن نبتديها على طول ويقعد كل واحد فيكم يتفرج عليها فى الضلمة لوحده كأنه فى سينما، احنا فى مسرح، والمسرح احتفال، اجتماع كبير، مهرجان، ناس كتير، ناس، بنى آدمين سابوا المشاكل برة وجايين يعيشوا ساعتين تلاتة مع بعض ، عيلة انسانية كبيرة اتقابلت وبتحتفل ، أولا أنها اتقابلت وثانيا أنها ح تقوم فى الاحتفال ده بمسرحية وفلسفة ومسخرة نفسيها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق. عشان كده ما فيش فى

روايتى ممثلين ولا متفرجين، انتم تمثلوا شوية والممثلين يتفرجوا شوية. " (٨)

والمؤلف هنا يكسر قاعدة الإيهام وبذلك يرسى قاعدة جديدة وهى أن ما ترونه الآن ليس حقيقة، بل ان ما ترونه الآن خيالاً، مشكلة أدعوكم للاشتراك فى حلها، قضية نناقشها معا ونتفرج عليها ونضحك منها.

إن كسر الإيهام أو هدم الحائط الرابع الذى فعله يوسف إدريس فى "الفرافير" لم يكن متأثرا فيه ببيرانديللو كما ذكر محمد مندور، ذلك لأن الإيهام الكامل شئ لا يعرفه السامر الشعبى وذلك عن غير قصد، فأبطال السامر لا يستطيعون التقمص الكامل للدور والانفصال التام عن المتفرجين الذين يستمدون منهم حرارة الأداء التمثيلى وفكرة (القافية).

فهم يمثلون بغرض القص والحكى، وبذلك يكون معظم حوارهم متوجها إلى الجمهور الذى يشاركهم فى التعليق، وإن حدث أن انشغل عنهم الجمهور فإنهم على الفور يشاكسونه بالحوار أو بالسباب أو حتى بالضرب بالمقرعة أو (بالفرقلة) أو (بالملف)، أو (بالكرباج)، أو (بالتيلة) أو .... إلخ.

فالمهم عند أبطال السامر هو الحضور العقلى للجمهور معهم لكى يشاركهم فعلا فيما يقدمونه.

ومثال على مخاطبة الجمهور مباشرة نستطيع أن نجده فى سامر قرية البيروم التابعة لمركز فاقوس بمحافظة الشرقية، وفيه كان يقف محمد أبو السيد الشهير بـ (زقزوق) ويحدث جمهور الحاضرين شاكيا لهم مشكلته عن كثرة أولاده وعن زوجته التى تنجب له طفل كلما اقترب منها أو تحدث إليها أو حتى ضربها ... ثم يأخذ معه الجمهور فى رحلة إلى تنفيذ الحل الذى توصل إليه وهو التخلص من أولاده واحدا تلو الآخر. (٩)

ثانياً : شخصية فرفور :

ثم يدخل "فرفور" المسرح ، وحسب ملاحظات المؤلف " يدخل فرفور فى ضجة وزيطة وزمبليطة يرتدى بدله قديمة جدا ذات شكل خاص هى مزيج من رداء البهلوانات والأراجوزات والمهرجين فى السيرك، ... ووجهه مطلى بالدقيق أو بالبودرة البيضاء، وعلى رأسه طربوش قديم أو طرطور ... ، يدخل كزوبعة يدور فى دائرة المسرح ويحدث هرجا ومرجا بين الصفوف الأولى ليجبرها على التراجع وتوسيع الدائرة مستعينا

بمقرعته... يضرب بها بعض متفرجى الصفوف الأولى." (١٠)

وهنا يستعير يوسف إدريس دخول مهرج السامر وبطله الرئيسى المسمى "زقزوق أو فرفور أو زرزور أو خلبوص" والذى قد تناولناه بالتفصيل فى الجزء السابق الذى جمعنا فيه بعض عروض السامر الشعبى من قرى مصر المختلفة. يستعير يوسف إدريس دخول بطله الرئيسى بمقرعته وكذلك ملابسه و (ماكياجه) وشخصيته وخفة دمه ولسانه اللاذع من ذلك السامر الذى استقى منه هذه التجربة. وهى شخصية لم يستعرها المؤلف من الكوميديا ديللارتى " كما قال بعضهم، ولكنها أصلية فى السامر الشعبى المصرى، لها علاقة حيه مع المتفرجين نابضة دائما والحيوية وسرعة البديهة والنقد اللاذع والتهكم على كل شيء. وهنا يعترضنا سؤال مهم يفرض نفسه :

من أين استعار يوسف إدريس اسم " فرفور " بطل مسرحيته؟

وللإجابة على هذا السؤال يجب أن نعود إلى مصادر يوسف إدريس التى سبق أن أشرنا إليها وهى متمثلة فى سامرى محافظة دمياط ، ومحافظة الشرقية. إن بطل سامر محافظة دمياط (قرية البراشية) كان اسمه " زرزور " (١١) ، وأبطال سامر قرى محافظة الشرقية كان اسمهم " زقزوق ، أبو الشعيشع ، المفش ،أبو رقبة صفيح " وذلك فى قرى مركز فاقوس حيث نشأ يوسف إدريس. (١٢)

وفى هذا البحث الميدانى عن السامر الشعبى الذى شمل ثمان محافظات لم نعثر على اسم " فرفور " إلا فى محافظة واحدة ، هى محافظة الفيوم التى ذهب إليها كل من أحمد بهجت وشوقى عبد الحكيم عام ١٩٦٣ ، ورصدا منها أكثر من عرض للسامر الشعبى، جميع هذه العروض كان بطلها الخادم " فرفور " ، وقد تم نشر بعض هذه النصوص فـــى ملحق الجمعة لجريدة الأهرام خلال شهرى أغسطس وسبتمبر عام ١٩٦٣. (١٣) ، ومن المؤكد أن يوسف إدريس قد قرأ هذه النصوص جيدا، كما قرأ ايضا الملاحظات التى كتبت عنها ، وبالتالى أخذ منها اسم " فرفور "، بل وبعض أبعاد شخصيته، ذلك لأن مهرج السامر فى المحافظات الأخرى وإن كان سليط اللسان ، ذو نقد لاذع ، سريع البديهة، مرح ، نابض بالحياة ، يملك أمثالا شعبية ، ولكنه ليس فيلسوفا مثل مهرج سامر الفيوم المسمى " فرفور ".. اذن يوسف إدريس جمع صفات جميع مهرجى السامر فى شخص " فرفور " بطل مسرحيته.

ثالثا : الفرفور والسيد :

إن علاقة الخادم " فرفور " بالسيد هى علاقة أساسية وأزلية فى عروض السامر الشعبى فلا خادم بلا سيد ولا سيد بلا خادم ، وهذا السيد يتخذ فى السامر أشكالا مختلفة فهو الملك والوزير وقائد الجيوش فى سامر الفيوم ، وهو صاحب البيت والخواجة وشيخ الخفر فى سامر كل من دمياط وبنى سويف والشرقية ومن صدام السيد القوى قليل الذكاء بالخادم الضعيف الذكى الماكر تتولد الكوميديا التى تتجاوز الواقع فتسمح للخادم بضرب السيد بـ "الفرقلة" أحيانا . وهذا ما فعله يوسف إدريس بالخادم فرفور والسيد ، حيث قدمهما لنا فى مشهد من مشاهد كوميديا السامر الشعبى المألوفة بما فيها من تطويل ولعب بالألفاظ ، ونفاذ صبر من جانب فرفور، لا يلبث أن يعبر عنه التعبير المعتاد بالمقرعة بينما السيد يهرب محتجا.

رابعا : مسرح للتحريض :

إن الدراما عند يوسف إدريس لها طابعها الاجتماعى ، ذلك لأنه لا يريد لمسرحياته أن تكون مجرد ترفيه ، بل يريد أيضا ان يكتشف المتفرجون حقيقة الحياة ويتعرفوا على أنفسهم فوق خشبه المسرح ، فإدريس يريد لمتفرجيه أن يصدموا تماما بهذه الاكتشافات ، بحيث تستولى عليهم جميعا رغبة قوية فى التغيير. أجل جميعا ، لأن إدريس ككاتب مسرحى اشتراكى لا يقصد بمسرحياته أن تنصب على الأفراد ، أو ان تكون موجهة إليهم بل إلى المجتمع بأسره ككل. فللمسرح عند إدريس خاصية عامة، وهو بهذه العمومية مختلف عن دراما بريشت التى تخاطب عقلانية الإنسان ، لأن إدريس يخاطب دائما الوجدان العام المشترك لجمهوره. وهكذا يكون لدى متفرجيه حافز فردى قوى لتغيير أنفسهم ، وحافز جماعى لتغيير حالهم ووضعهم. (١٤)

ومن ثم فقد نادى يوسف إدريس فى مقدمة مسرحية "الفرافير" بأن الممثل فى مسرحيته هذه ينبغى ألا يندمج تمام الاندماج فى التمثيل بحيث ينسى جمهوره، ولا ينبغى فى الوقت نفسه أن ينسلخ تماما من تمثيله. بل ينبغى على الممثل – كما يقول يوسف إدريس – أن يكون "عين فى الجنة وعين فى النار". (١٥)

فالدراما التحريضية موجهة أساسا إلى مجموع المتفرجين ككل، لا إلى أفراد. ولذا كان على الممثل أن يلاحظ ويتتبع رد فعل جمهوره، ليغير تمثيله بما يلائم ذلك. وينبغى

على الممثل باستمرار أن يكون يقظا لحالة متفرجيه النفسية، وأن تكون لديه استجابة فورية لهذه الحالة. فإذا رأى أنه يفقدهم، فعليه أن يلون وينغم تمثيله بحيث يستحوذ على انتباههم ، فالممثل فى الدراما التحريضية ينبغى دائما أن يكون واعيا بنفسه كممثل، وأن يسأل نفسه دائما : مّاذا أريد أن أعبر عنه، وماذا أريد أن أصل إليه أو أحققه. (١٦)

وهكذا كان الحال فى عروض السامر الشعبى التى رصدناها سابقاً، كانت عروضا تحريضية، بداية من عرض المحبظين الخاص بالفلاح عوض والذى قدم أمام محمد على، منتقدا النظام الحكومى فى ذلك الوقت، ثم عروض السامر الشعبى فى قرى مصر التى كانت بالدرجة الأولى تحرض على نقد الحياة السياسية والطبقية فى ذلك الوقت، وقد كان الممثل فى تلك العروض واع تماما بمتفرجه، لا يندمج فى الدور ويترك جمهوره دون أن يعمل على تنبيهه من آن لآخر. ونذكر هنا "أبو الشعيشع" الذى كان أحد أبطال سامر مركز فاقوس بمحافظة الشرقية، فعندما كان يسمع ضجيجا أثناء تمثيله، فإنه يتوقف على الفور عن التمثيل ويثبت بصره فى اتجاه شئ ما غير مرئى ثم يحدث بفمه صوتا غريبا حادا عاليا يجعل الجميع ينتبهون إليه ويصمتون فيواصل التمثيل. (١٧)

وهناك مثال آخر أكثر نضجا نأتى به من سامر محافظة المنوفية، وبالتحديد من السامر الدينى الذى كان يرأس فرقته الشيخ "على النقى"، ممثلا عندما كانت تشخص الفرقة حكاية معينة وتنتهى إلى نهاية لا تعجب الجمهور وتجعله يثور ويتدخل ويبدى آراءه ... على الفور يتدخل الشيخ "على النقى" ويأتى بقرائن من القرآن والسنة تؤيد التشخيص الذى تم، ولكن فى النهاية يقدم الحل الذى استطاع صاحبه إقناع الجميع بأفضليته بما يدعمه من آيات قرآنية وأحاديث نبوية. (١٨)

وبشكل عام فإن علاقة الممثل بالمتفرج داخل حلقة السامر كانت علاقة حية، ذلك لأن ممثلى السامر كانوا دائما يخلقون مناطق فى العرض يكسرون فيها الإيهام ويشتبكون مع الجمهور فى حوار ساخر حول الحكاية التى يمثلونها ، ثم يعودون مرة ثانية إلى التمثيل ولكن هذه المرة يكون تمثيلهم بتوجه جديد.

خامساً : الرجل الذى يلعب دور المرأة :

وهو شخصية أساسية فى معظم عروض السامر الشعبى فى مصر بما فى ذلك عروض المحبظين، وقد تناولنا ذلك بالتفصيل سابقاً. أما قيام الرجل بتمثيل دور المرأة،

فقد كان ذلك يرجع إلى سببين منفصلين :

أولاً : إحجام المرأة عن التمثيل فى العروض الأولى للمحبظين والذى استمر إلى منتصف القرن العشرين بالرغم من وجود طائفة "الغوازى" التى كانت تشترك فى إحياء الأفراح إلى جانب المحبظين.

ثانياً: بعد اشتراك "الغوازى" فى التمثيل، لعب الرجال أيضا أدوار المرأة فى السامر الشعبى وذلك من أجل اضفاء الكوميديا على دور المرأة وخاصة عندما تكون هى الزوجة القبيحة الغيورة، أو "الحماة" أو "الداية".

ومن ثم لم يتوان يوسف إدريس عن تقديم رجل يلعب دور المرأة نقله إلى مسرحيته من سامر محافظة الشرقية. (١٨) وقد أوصى بأن المرأة التى تلعب دور زوجة فرفور يجب أن يكون رجلاً يلبس ملابس امرأة .

" يدخل رجل طويل رفيع كشفيق نور الدين مثلاً يرتدى ثوبا أسودا طويلاً يجرجر على الأرض ويتعصب بمنديل أسود وطرحة ويضع فوق وجهه برقعاً ذا خرزة حمراء. " (١٩)

سادساً :اللعب على المكشوف

وهو من إحدى خصائص عروض السامر الشعبى ، فأبطال السامر لا يعرفون شيئاً عن "كواليس" المسرح ، أو ما يسمى بالخدعة المسرحية التى تحدث الإيهام الكامل ، فهم يمثلون كأنهم يحكون أو يقصون قصصاً وهم مستشعرون وجود الجمهور المتلقى منهم وبذلك يقيسون درجة انفعاله بأدائهم تماماً مثل شاعر الربابة.

ومن ثم فإن جميع مفردات لعبة التشخيص تتم على المكشوف ، تغيير الملابس، استخدام الاكسسوار، وضع قطع رمزية للديكور ، إعطاء تعليمات ، اعتراض، مشاجرات حول التمثيل ، أخذ رأى الجمهور....إلخ .

وكذلك كان الحال فى مسرحية "الفرافير" فقد قدم فيها يوسف إدريس لعبته التمثيلية على المكشوف ، فأبطال المسرحية يدركون أنهم ممثلون يلعبون أدواراً معينة ، يعترضون عليها أحياناً ، بل ويعترضون على مؤلف أدوارهم أيضاً ، ثم يجعلون الجمهور مشاركاً لهم فى قضيتهم الخاصة بالأدوار التى يمثلونها، وفى القضية التى تطرحها المسرحية بشكل عام . وكتب يوسف إدريس أدواراً خاصة بالمتفرجين يقوم بتمثيلها بعض

الممثلين الذين يجلسون وسط صفوف جمهور المتفرجين .

" **فرفور** :[مخاطباً السيد] انت بتسألنى أنا ، ما تسألهم هم . هم بس
شاطرين يتفرجوا علينا ، واحنا موروطين كده .. ما فيش واحد
ابن حلال يتمطع كده ويقول لنا حل ؟

متفرج ٣ : (**يقف ويقول**) ما تسيبوا بعض ، وكل واحد يشتغل لوحده..

(هنا تتحول حالة المسرح إلى ما يشبه المؤتمر المضاء الأنوار بينما الأضواء قد خفتت على خشبة المسرح)

فرفور : ما عملناها يا حدق فى الفصل الأول وما نفعتش ، إياك كنت ساعتها نايم.

متفرج صبى: أنا عندى حل .. ايه رأيكم انكم تجيبوا ماكينات تشغلوها فرافير.

السـيد : فرافير ؟

الصبى : أيوة كل واحد يجيب له ماكينة يشغلها عنده فرفور، وهو يعمل سيد عليها.

السـيد : طيب احنا حانشغل الماكينة ، ومين اللى حايشغلنا؟

الصبى : هو ضرورى حد يشغلكم ؟

السـيد : كل حاجة بتشتغل يا ابنى ، لا بد لها حاجة تشغلها.

الصبى : حتى البنى آدم؟

السـيد : حتى البنى آدم

متفرج ٤ : خلوها وجودية بقى

متفرج ٥ : ماهو علشان يتوجدوا لازم أولاً ياكلوا . وعلشان ياكلوا لازم يشتغلوا وعلشان يشتغلوا لازم سيد وفرفور. " (٢٠)

وبعد أن يتأزم الموقف بين السيد والفرفور لعدم وجود حل ، يندفع من المسرح عامل الستار ، ضخم الجثة ، أصلع ، ينهرهما:

" **عامل الستار**: جرى إيه يا جدعان انتوا فاكرينه مسرح أهلى من غير
قانون من غير نظام ، وقتكم انتهى من زمان وإيدى حازز فيها حبل

السّتارة م الصبح لما حيقطعها انكو تنهوها مفيش فايدة . هو مفيش نظر .. مفيش إحساس .. أنا بصراحة مراتى بتولد الليلة دى ولازم أجرى ألحقها... "(٢١).

ثم يقترح عليهما الانتحار كنهاية ، مثل معظم الروايات التى انتهت بالانتحار، وعندما يتراجع السيد وفرفور عن تنفيذ الانتحار ، يقوم عامل الستار بمساعدتهما فى اتمام عملية الانتحار شنقاً .

وهكذا يتضح لنا من الفقرة السابقة التى أوردناها من مسرحية "الفرافير" ، إلى أى مدى حرص يوسف إدريس على كشف أوراق لعبة التمثيل فى مسرحيته تأسياً بعروض السامر الشعبى ، الذى كان للجمهور فيه دور أساسى لا يكتمل العرض بغيره .

سابعاً: موضوعات متعددة

تتميز عروض السامر الشعبى بالموضوعات المتعددة ، حيث يقف بطل السامر أمام أهالى القرية معلقاً على مشكلات الفلاحين الاجتماعية ، وتتوالى نوادره فى أشواط قصيرة متلاحقة من الملاحظات النقدية اللاذعة ، تفصل بينها فقرات من الرقص والغناء والعزف الموسيقى .

وفى مسرحية "الفرافير" نلاحظ أن فرفور لا يناقش موضوعاً معيناً محدداً ، بل يهجو ويندد بجوانب متنوعة شتى من وجود الإنسان ، ووضعه أو حاله الإجتماعى والسياسى . ويتم ذلك بمخاطبة الجمهور مباشرة عن طريق "المونولوج" ، على أمل استدراجه إياه إلى حد المشاركة معه فى تمثيل المسرحية .

ثامناً: كسر وحدتى الزمان والمكان

سبق وأن أشرنا إلى أن عروض السامر الشعبى لا تعرف معنى لوحدتى الزمان والمكان ، فالزمان يتغير بكلمة من الممثل أو بدقة من الطبلة ، وكذلك الحال بالنسبة للمكان فبمجرد أن يخطو بطل السامر عدة خطوات فى أى اتجاه ينتقل مع هذه الخطوات إلى بلاد بعيدة ، يصلها بسؤال "إحنا فين دلوقت ؟" ، "إحنا فى الجبل" ، أو فى أى مكان آخر يريد البطل أن يذهب إليه فى أحداث الحكاية . (٢٢)

ومن ثم فإن عروض السامر الشعبى كانت خالية من الديكور ، وإن وجد فيكون قطعة واحدة فقط متمثلة فى مقعد سهل تحريكه ، وهذا المقعد هو كرسى العرش، وهو

السرير ، وهو الصخرة فى الجبلْ ..إلخ ، وذلك لسهولة الانتقال بين الأماكن والأزمنة المختلفة داخل الحكاية . وكذلك الحال فعل يوسف إدريس ، فنحن لا نعرف مكانا محددا تدور فيه أحداث مسرحيته "الفرافير" ، حيث تبدأ الأحداث بوجود الأبطال على خشبة المسرح ، ثم نراهم بعد قليل فى الجبل يحفرون المقابر .. وتمر عليهم سنوات عديدة ينجبون فيها أجيالاً من البشر ، كل ذلك يحدث بكلمة أو بحركة من الممثل (٢٣)

تاسعاً : نمر مستعارة من السامر الشعبى

● **نمرة السخرية من أسماء العائلات**

وهى نمرة أساسية كان يبدأ بها سامر قرية البراشية التابعة لمركز فارسكور بمحافظة دمياط (٢٤) ، وقد استعارها يوسف إدريس ووضعها فى مسرحيته :

" فرفور : انت فاكرنى بألف .. والله الأسامى عندنا كده .. العبيط المغفل .. أى والله
صاحب البيت بتاعنا اسمه الأستاذ حامد المغفل .. كله كده .. عيلة الجمل
.. الناقة.. أبو خروف أبو معزة .. غراب .. عيلة الأقرع الأعمى الأعور
الأخنف ، وتروح بعيد ليه.. الأطرش .. أبو قفة .. أبو طشت أبو منشة
قصير الديل .. أبو فروة أبو قتب .. أبو حشيش ، تسمعشى على ممدوح
بك اللى كاتب فى الكرت بتاعه ممدوح حسن.. تعرف بقية اسمه إيه..
ممدوح حسن الحرامى.. لقبه كده . " (٢٥)

● **نمرة هات الكرسى هنا**

وهى نمرة أساسية فى سامر (شلاطة) محافظة بنى سويف ، وفيها يطلب الخواجة (السيد) من عثمان (الخادم) احضار كرسى إلى مكان معين، وعندما يحضره له حيث أشار ، يطلب منه وضعه فى مكان آخر ، وعندما يذهب به إلى المكان الآخر، يغير الخواجة رأيه مرة أخرى ويطلب من عثمان وضع الكرسى فى مكان ثالث ،... وهكذا لا يستقر الكرسى فى مكان (٢٦)

وقد استعار يوسف إدريس هذه النمرة بعد إجراء تعديل عليها فاستبدل عبارة **(هات الكرسى هنا)** بعبارة **(افحر هنا)** كالتالى:

" فرفور : (ناظراً إليه ومتنفساً بصعوبة) يعنى أفحر هنا؟

السيد : أنا قلت هنا؟

فرفور : أمال فين ؟

السيد : مشيراً إلى مكان آخر

فرفور: هنا ؟

السيد : وهو هنا زى هنا ، أنا بقول هنا

فرفور : اللى انت عايزه .. حاضر .. هنا ؟

السيد : يا باى على الغباء الأزلى ده.. ياأخينا قلنا هنا **(مشيراً إلى اليمين)**
يعنى هنا **(مشير إلى اليسار)** مش فاهم يعنى إيه هنا ؟
(مشيراً إلى الأمام) " (٢٧)

● نمرة فتح الباب

وهى نمرة معروفة فى سامر دمياط ، فعندما كان يريد "زرزور" فتح باب القصر الكبير، يذهب إلى أحد أركان حلقة السامر ويمسك فى يده مقبضاً وهمياً ويديره فى الهواء بينما يصيح ببعض الكلمات السحرية التى تعبر عن حركة فتح كالون الباب:

زرزور : **(صائحاً)** كاللن ومستكللن وكلاكن. **(على الفور ينفتح الباب)** (٢٨)

ولو انتقلنا إلى مسرحية "الفرافير" لوجدنا ننفس النمرة كالتالى :

" **فرفور : (يذهب إلى الباب الوهمى ، ويمسك بأكرة وهمية ويقول:)**
كلكم ومستكللم وبللم ..زيق انفتح الباب
(تدخل السيدة مرتدية بدلة رقص شرقى)
يا وعدى " (٢٩)

● نمرة الوصف الكوميدى

وهى كانت نمرة أساسية فى سامر قرى مركز فاقوس بمحافظة الشرقية الأساسية :

الراقصة : عشان تتجوزنى ، إوصفنى وأنا أوصفك

زقزوق : جورتك [جبهتك] ؟

الراقصة : جورتى هلال شعبان

زقزوق : وأنى جورتى خط مطاوع أم عجرم

الراقصة : بقى [فمى] خاتم سليمان

زقزوق : وأنى بجى ، بج حمار .... إلخ (٣٠)

ويستمران هكذا إلى أن يصفا جميع أعضاء الجسم بطريقة كوميدية تفجر الضحكات عند المتفرجين .

وقد استعار يوسف إدريس هذا الوصف فى مسرحيته ، ولكن جعله بين امرأتين، أحدهما صاحبة الدور ، والأخرى المتفرجة ، وكل منهما تتباهى بجمالها من أجل الفوز بقلب السيد . كما أن المرأة القبيحة – رجل يلعب الدور – زوجة "فرفور" تشترك معهما فى هذه المباراة من أجل إظهار جمالها أيضاً :

" صاحبة الدور : (جاذبة السيد إليها) ما يعجبكش قوامى ده اللى زى غصن البان

المتفرجـــــة : (جاذبة إليها السيد) أمال قوامى بقا اللى زى المانيكان

المرأة : [زوجة فرفور] أنا من الجهادى أمسحهم خالص ..
أنا البان نفسه

فرفور : لازم لبان دكر

صاحبة الدور : وشايف عينيه اللى زى عيون الغزلان

المتفرجـــــة : أمال عينيه أنا اللى أحسن من آن شريدان

المرأة : ولا يهمك أنا عينيه وسع الفنجان

فرفور : أصلها عين جمل يا خالة

صاحبة الدور : وشايف بقى اللى زى خاتم سليمان

المتفرجـــــة : ده أنا بقى حبة حبة يبقى فتحة زراير القمصان

المرأة : أمال أقول إيه أنا اللى بقى قد الكستبان

فرفور : كستبان فيل وحياتك " (٣١)

●الحركات البهلوانية

وهى من الخواص التى يتمتع بها مهرج السامر الشعبى ، حتى أن "محروس" أحد أبطال سامر الفيوم ، الذى كان يقوم بدور المهرج ، قال عن نفسه :

–أنا مش ممثل وبس .. أنا أصلى عازف كلارنيت ورياضى ، يعنى أعرف

أعمل حركات فى السيرك (٣٢)

وفى سامر (شلاطة) بنى سويف أيضاً ، كان يتخلل الغناء والتمثيل فواصل من ألعاب "الأكروبات" (٣٣) .

وقد استعار يوسف إدريس هذه الفقرة وكتبها فى ملاحظاته على أداء فرفور فى بعض المشاهد كالتالى:

" فرفور أثناء هذا الكلام يكون مشغولاً بالتنفيس عن فرحه وارتياحه بالقيام باستعراضات والقفز فى الهواء والدحرجة على الأرض " (٣٤) .

●الميت يتكلم

يطالعنا يوسف إدريس فى الفصل الثانى من مسرحية "الفرافير" برجل ميت يتكلم، بل ويتحاور مع فرفور والسيد من أجل حفر قبر مناسب له لكى يدفن فيه . وقد جاء حوار إدريس فى هذا المشهد حواراً كوميدياً ساخراً . وقد أوجد البعض تشابهاً بين ذلك المشهد وبين مشهد الميت فى كوميديا "الضفادع" "لأريستوفانيس" التى يعرض فيها "ديونيسيوس" على الميت توصيل الأمتعة إلى العالم الآخر فيرفض فى أنفة لأن المبلغ الذى عرضه عليه نظير تلك الخدمة لم يعجبه (٣٥) .

ويرى المؤلف أن مشهد الميت الذى قدمه لنا يوسف إدريس فى مسرحيته ليس بعيداً عن السامر الشعبى أيضاً ، فالموت فى عروض السامر حدث كوميدى وليس مأساويا ، يرجع ذلك إلى طبيعة الاحتفال السعيد الذى يقدم فيه السامر ، فعندما مات الخادم عثمان فى سامر (شلاطة) بنى سويف وتحير عشيق ابنة السيد فى كيفية دفنه وقد طلب أكثر من حانوتى مبلغاً كبيراً من أجل الدفن ، رفع عثمان رأسه وهو ميت وخاطب العشيق والهانم قائلاً :

عثمان : طب ادونى أنا ربع جنيه بس وأنا أروح التربة لوحدى وأدفن نفسى كمان (٣٦).

ومن الملاحظ أن موضوع الحديث فى مشهد السامر السابق كان يدور حول الاختلاف عن دفن ميت مطلوب دفنه ، هو نفس موضوع الحديث فى مشهد الميت الذى قدمه يوسف إدريس فى "الفرافير" . أما موضوع الحديث فى مشهد الميت فى مسرحية "الضفادع" فقد كان عن طلب خدمة من الميت نظير أجر معين ، وليس له علاقة بالدفن.

وبسؤال إبراهيم عبد التواب – أحد أعضاء فرقة سامر بنى سويف – عن ذلك

المشهد وعلاقته بمشهد الميت فى مسرحية "الضفادع" ، أكد أنهم لا يعلمون شيئاً عن هذه المسرحية ، وأن جميع شغلهم كان متوارثا عن الذين سبقوهم أو من تأليفهم ، ثم أضاف أن السبب الذى جعل الميت يتكلم ، هو أنه كان بطل الفرقة والبطل لا يترك "قفشة" تمر إلا ويعلق عليها حتى وإن كان يلعب دور الميت .

إذن كلام الميت فى سامر (شلاطة) بنى سويف ، جاء تلقائياً بغرض قول البطل (إفيه) شعر أنه يجب أن يقال فى موقف معين وجب فيه قوله .

وكذلك الحال بالنسبة لميت "الفرافير" ، إن التطور الطبيعى للموضوع الساخر الذى قدمه يوسف إدريس فى هذه المسرحية ، والذى أدى إلى رفض جميع الوظائف عدا وظيفة "التربى" التى عمل بها كل من فرفور والسيد ، كان من شأنه إحداث تهكم فى ذلك المشهد حيث يقوم الميت بنفسه بمعاينة واختيار القبر الذى سوف يدفن فيه.

- **الرقص البلدى والتحطيب**

ما من سامر كان يخلو من فقرة للرقص البلدى أو للتحطيب ، سواء كان ذلك السامر مقاماً فى الوجه البحرى ، أو فى الوجه القبلى ، وهى فقرة كانت تقدم بين فصوله المختلفة من أجل التنوع ومشاركة بعض "المعازيم" التحطيب ، أو بتقديم النقوط بالنسبة للرقص البلدى .

وفى مسرحية "الفرافير" حرص يوسف إدريس على احتوائها على فقرتى الرقص البلدى والتحطيب أيضاً تبعاً لتقاليد السامر الشعبى ، ولكنهما جاءا مقحمين على المسرحية حيث تنازعت كل من صاحبة الدور والمتفرجة على الزواج من السيد .

"السيد : خلاص اللى فيكو تطلع أحسن من التانية ح أتجوزها"

وكانت المنافسة بينهما فى الرقص . ثم بدون مبرر نرى المرأة التى تريد الزواج من فرفور تلعب معه مباراة فى التحطيب ، ينال فيها فرفور بضع ضربات على جانبه وظهره وبطنه ، فى النهاية يسقط بين ذراعيها مغمى عليه(٣٧) .

هذا بالنسبة لما حققه يوسف إدريس من تلاقى مع عناصر العرض المسرحى الموجودة فى السامر الشعبى والتى حرص أن تتضمنها مسرحية "الفرافير" ، وذلك من أجل الوصول إلى مسرح مصرى أصيل يتحقق فيه حالة من حالات التمسرح التى كانت من أساس عروض السامر الشعبى المصرى .

ولكننا نأخذ على يوسف إدريس مأخذين مهمين هما :

أولاً: لقد نادى يوسف إدريس فى عدة مقالات سبقت هذه المسرحية بما أطلق عليه "بالتمسرح" وقد أوضح لنا الفرق بين الفرجة والتمسرح ، حيث تمنى أن يكون هذا التمسرح هو أساس أى عرض مسرحى مصرى ذلك لأن المسرح عنده " ليس هو المكان أو الاجتماع الذى (تتفرج) فيه على شئ ، إذ هذا ابتكر له شعبنا كلمة "فرجة" أو رؤية ومشاهدة ، أما المسرح فهو اجتماع لا بد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين ، مثله مثل الرقص من بدائيته إلى احتفالات الملكة فيكتوريا ، لا يسمى رقصاً إلا إذا اشترك فى الرقص كل الحاضرين ، أو الأغنية الجماعية لا تعد جماعية إلا إذا غناها كل الناس معاً لأنه فى كل تلك الأشكال المسرحية لا بد من توافر عنصرين .. أولاً الجماعة والحضور الجماعى ، وثانيــاً قيام الجماعة كلها بعمل ما" (٣٨)

كما أشار يوسف إدريس فى مقدمة مسرحية "الفرافير" بالملحوظة التالية:

" هذه الرواية مكتوبة على أساس اشتراك الجمهور مع الممثلين فى تقديم العمل المسرحى باعتبارهم وحدة واحدة ولهذا فالجمهور هنا يعتبر جزءاً من الممثلين والممثلون يعتبرون جزءاً من الجمهور. " (٣٩)

ولكن الذى يقرأ مسرحية "الفرافير" لا يجد فيها هذه النظرية التى نادى بها يوسف إدريس فى مقدمتها ، وأيضاً على لسان المؤلف فى السطور الأولى من المسرحية . فيوسف إدريس لم يتعامل مطلقاً مع المتفرج الحقيقى حسب نظريته ، فلم يترك فى مسرحيته مساحات للإرتجال تجعل بطله "فرفور" يتحاور مع المتفرجين ويأخذ رأيهم فى بعض الحلول ، بل وتكتب بعض المشاهد التى يستطلع فيها رأى الجمهور ، بأكثر من إحتمال ، بحيث عرض اليوم للمسرحية تختلف فيه تلك المشاهد عن عرض الغد وهكذا..

وبدلاً من ذلك قدم لنا يوسف إدريس متفرجين مصنوعين يقوم بدورهم بعض الممثلين ، وبذلك جعل إدريس نظريته "تمثل" فوق خشبة المسرح بدلاً من أن "يحققها" داخل قاعة المسرح .

ثانياً: لم يقدم لنا يوسف إدريس موضوعاً واحداً فى مسرحيته ولكنه قدم لنا موضوعات كثيرة مختلفة مقلداً فى ذلك عروض السامر الشعبى أيضاَ التى كانت تتناول أكثر من موضوع فى الليلة الواحدة .

ونحن نأخذ على يوسف إدريس المبالغة فى كثرة القضايا التى طرحها وكذلك التطويل والإسهاب فى الحوار الفلسفى والذى كان أقرب إلى محاورات أفلاطون منه إلى الحوار الدرامى ، مما جعل المخرج كرم مطاوع يضطر إلى اختصار كثير من الحوار الموجود بالمسرحية حتى يستطيع تقديمها فى زمن عرض مناسب يستطيع المتفرج تحمله دون الشعور بالملل .

ملاحظات حول إخراج كرم مطاوع لمسرحية الفرافير عام ١٩٦٤

فى يوم ١٦ أبريل عام ١٩٦٤ قدم العرض الأول لمسرحية "الفرافير" على خشبة مسرح الجمهورية وذلك من إنتاج المسرح القومى . وقد أخرجها المخرج الشـاب – فى ذلك الوقت – كرم مطاوع ، الذى كان تواً عائداً من دراسة المسرح فى أوربا، ومشبعاً بالكثير من المدارس المسرحية الطليعية بالنسبة لمصر فى ذلك الوقت، ولهذا عندما قرأ نص مسرحية "الفرافير" رأى فيها مسرح بريشت وبيرانديللو ويونسكو ، ولم يرى فيها مطلقاً مسرح السامر الشعبى المصرى الأصيل الذى استقى منه يوسف إدريس هذه التجربة.

ومن ثم تجاهل كرم مطاوع جميع ملاحظات يوسف إدريس التى تتعلق بالسامر الشعبى أو حتى بالكوميديا الشعبية بشكل عام ، ولم يهمه أيضاً قضية استنبات بذور المسرح المصرى الأصيل التى دعا إليها يوسف إدريس وحاول العثور عليها عن طريق مسرحيته "الفرافير" .

ونستطيع أن نوجز نقاط الخلاف مع أسلوب إخراج كرم مطاوع لمسرحية "الفرافير" فى الآتى :

لم يقدم العرض على خشبة مسرح دائرية أو شبه دائرية ، ولكنه قدمه على خشبة مسرح تقليدية (علبة إيطالية) ، الممثلون فى جهة ، والنظارة فى جهة أخرى ، وحتى لم يحرص على جلوس جزء من الجمهور فوق خشبة المسرح من أجل كسر حدود المســـرح التقليدى وذلك تبعاً لملاحظة يوسف إدريس التى كتبها فى مقدمة المسرحية .

- لم يهتم بتقديم أى تأثيرات شعبية فى عرضه لها أصول مصرية أصيلة، وقدم كل شئ عصرياً مجرداً ، فلم نرى فرفور بملابس المهرج الشعبى كما تخيله المؤلف

، ولكننا رأيناه يلبس ملابس عصرية (قميصاً وبنطلوناً) . ولم نرى فرقة للموسيقى الشعبية ، ولكننا رأينا أعضاء فرقة كورال المسرح الغنائي يقومون بدور الكورس (الإغريقى) فى هذه المسرحية . وعلى هذا الأساس كان من الطبيعى أن يرفض كرم مطاوع فكرة أن يقوم رجل بتمثيل دور زوجة فرفــور – كما تمنى المؤلف – فأسند ذلك الدور إلى الممثلة "ناهد سمير" ، متجاهلاً تماماً تلك المفارقة الكوميدية الشعبية التى قصدها يوسف إدريس عندما أشار فى ملاحظاته على أن الذى قوم بدور زوجة فرفور يجب أن يكون رجلاً وبالتحديد الممثل "شفيق نور الدين" ، وقد كتب جمله الحوارية الخاصة بهذه الشخصية على هذا الأساس ، فشتان بين امرأة تمثل دور زوجة تعامل زوجها بدلال معتقدة أنها جميلة ، وبين رجل يلعب نفس الدور . وهذه المفارقة أساسية فى عروض السامر الشعبى أراد يوسف إدريس نقلها إلى مسرحية "الفرافير" ولكن المخرج خذله فى ذلك .

ومما سبق عرضه نستطيع أن نؤكد على أن المخرج كرم مطاوع قد نجح بإخراجه لمسرحية الفرافير فى قتل نبتة المسرح المصرى الأصيل التى أراد يوسف إدريس استنباتها بعد أن أمدها بكافة العناصر الغذائية الشعبية المصرية الأصيلة .

تجربة محمود دياب
فى السامر الشعبى

لقد كان " محمود دياب " من أوئل كتاب المسرح فى مصر والوطن العربى الــذين استجابوا لدعوة " يوسف إدريس " من أجل استنبات بذور المسرح المصرى للوصول إلى شكل مصرى للمسرح بل شكل عربى للمسرح ، ومن ثم كتب تجربتين على هذا الطريق أولا تجربة " ليالى الحصاد " عام ١٩٦٦ ، ثم تجربة " الهلافيت " عام ١٩٦٩ وقــد تــم عرض مسرحية " ليالى الحصاد " فى المسرح الحديث عام ١٩٦٧ من إخراج : أحمــد عبد الحليم ، أما مسرحية " الهلافيت " فقد منعت الرقابة عرضها فى المسرح الحــديث ولم تعرض سوى ليلة واحدة فى نهــاية عام ١٩٦٩ ، فى قرية من قرى كفر الشيخ .

مصادر محمود دياب الريفيــة:

من المعروف أن محمود دياب كان ابنا للمدينة وليس ابنا للريف، فقد ولد فى مدينة لإسماعيلية عام ١٩٣٢، وقضى فيها طفولته وشبابه قبل أن ينتقل إلى العمل فى القاهرة .

إذن من أين استقى محمود دياب مادة أعماله المسرحية التى تتناول حياة الريف المصرى بلهجتها، وجميع تفاصيلها الدقيقة ، تلك التى ظهرت فى مسرحيات " الزوبعة " و " ليالي الحصاد " و " الهلافيت " .....؟

تقول " هالة محمود دياب " ــ ابنة محمود دياب ــ أنها كثيرا ما صاحبت والدها ــ وهى فى العاشرة من عمرها ــ إلى قرية " لخيوة " التابعة لمركز الصالحية بمحافظة الشرقية ، وهى قرية قريبة من مدينة الإسماعيلية ، حيث كان يحضران حفلات السمر التى كان يقيمها أهالى هذه القرية فى ليالى الحصاد أو فى المناسبات الخاصة ، وقد كان والدها كثير التردد على هذه القرية بعد أن اشترى فيها مزروعة صغيرة أطلق عليه اسم " تميرة " (٤٠) .

وفى قرية لخيوة تعلم " محمود دياب " لهجة الفلاحين ، وعاداتهم وتقاليدهم ، وبحس الفنان تأثر باحتفالاتهم الشعبية ، كما شاهد سامرهم الشعبى بجميع مفرداته بما فى ذلك الرجل الذى كان يقوم بدور المرأة ، كما استمع بإنصات إلى شاعر الربابة وهو ينشد سيرة أبى زيد الهلالى سلامة .

وقد تأثر محمود دياب بهذه القرية تأثرا كبيرا، وظهر ذلك فى جميع أعماله المسرحية التى تناولت القرية المصرية، كما تأثر بأحد شخوص قرية " لخيوه " الحقيقيين وهو " عبده الألمانى" وخصه بمسرحية كاملة وهى مسرحية "الغريب" (٤١)

البحث عن شكل عربى للمسرح :

يقول محمود دياب فى حوار له سجله للتلفزيون السورى عام ١٩٧٩:

" إن قضية الشكل أثيرت بصورة كبيرة متضخمة خلال الستينات فكان المطلوب هو أن نوجد مسرحا عربيا . لا بد من وجود شكل عربى للمسرح ، وقد حاولت من جانبى متأثرا بدعوة يوسف إدريس إلى حد ما أن أسجل شكلا مسرحيا عربيا ، ورأيت فى حياتنا الريفية مسرح السامر الذى يجمع الفلاحين فى سهرة طويلة فيها الحكاية وفيها الشاعر وفيها المزاح وفيها التقليد وفيها اللعب ، قلت إن هذا الشكل المسرحى يمكن أن يطور ويخدم لبناء عمل مسرحى معاصر ، فكانت تجربتى مع ليالى الحصاد .. وحاولت أن أكررها وأثبتها فكتبت " الهلافيت " ثم توقفت " (٤٢)

وهنا يقابلنا سؤال : لماذا توقف محمود ديب عن المضى فى البحث عن شكل عربى للمسرح ؟

إن محمود دياب بنفسه طرح هذا السؤال وأجاب عليه تعقيبا على حـواره السـابق حيث قال: " لأننى فى الواقع وجدت أنه حين أطلب الشكل فإننى بذلك أتنازل عن علاقـة الموضوع بالشكل فى سبيل أن أجعله خاضعا لشكله ، بمعنى أن يصبح الشكل فى حد ذاته غاية ، وهذا خطأ كبير ، لأنه من المفروض أن الشكل يخدم موضوع ما فإن لم يكن هناك موضوع فإن الشكل يصبح عبثا ، أو يصبح مسألة منفصلة لا قيمة لهـا ..تـرددت فـى التخلى عن الشكل ، ولكننى حسمت الموقف وقلت إن المسرح فـى حقيقـة الأمـر هـو موضوع أو كلمة أريد توصيلها ، سواء أعطيته شكل برانـديللو أو بريخـت أو تقليـدى أرسطى ، أو شكل السامر الشعبى ، فهو مسرح فلماذا أثقل العمل المسرحى بقضية الشكل التى أصبحت نعرة زائدة أو نوع من محاولة التقوقع الزائد بشكل ندعى أنه شكل مسرحى وعلى هذا فإنني أرى أن الموضوع هو المهم ، وأن المسرح العربى يتحقق مـن خـلال الموضوع العربى فيصبح المسرح عربيا بموضوعه العربى ، ولهذا فإنني ألجأ إلى التراث من أجل الموضوع . أنا عربى مسرحيا موضوعا وهدفا. " (٤٣)

تجربة : ليالى الحصاد

بعد نهاية أحداث مسرحية " الزوبعة " نعود مع محمود دياب إلى نفس القرية وقد نسى أهلها حكاية " حسين أبو شامة " وتفرغوا للزرع والحصاد وصفت النفوس وهـدأت فى الظاهر ، ولكن شيئا ما ، حكاية أخرى تشغل الناس ، أحزان ومتاعب وآمال وسعادة وفرح وتسلية. حياة بأكملها تشغلهم وهم يعبرون عن هذه الحياة بالتشخيص فى ليلة مـن ليالى الحصاد يستضيفون جمهورا ليعرضوا أمامه حياتهم ، بينما ينشدون التسلية والمرح يقول " **حسان الغاوى** " الذى يقدم سهرة ليالى الحصاد ، فى تقديمه لسامر القرية :

" جصر الكلام ، وأنا مش متعلم ..فى غير الزرع ما أفهمش ، لكن ، تلاجينى أغوى الفن وعشان كده سمونى ــ فى بلدنا ــ حسان الغاوى ... وفننا زينا ، مـاراحش مـدارس . اتربى معانا ع الترعة ، وفى جلب الغيط .. ورا المحرات . وياما سهر ويانا ، وسـهرنا معاه .. ليالى حلوه ماتتنسيش .. وكمان ليالى حصاد الجمح .. ليالى حلوة ما تتنسيش ...

يعنى مثلا زى الليلادى .. المناجل عماله تحصد عيدان الجمح فى الجمرايه ... والأولاد فى السكة بيغنوا .. أهم بيغنوا .. تسمعوا .. ويايا ..

(تسمع أنشودة الحصاد بوضوح)

نهايته .. فى الليالى الحلوة دى .. زى الليلة دى ... البلد بتتجمع .. نسهر نتسامر .. شوية نتحدت .. وشوية نضحك .. واللى عنده حكاية يجولها ... وفيه حدانا ولاد شطار .. تجول عفاريت .... واحنا الليلادى ناويين نبسطكم ... **(ضاحكا)** حنشخص ــ حاجة كده ... زى المرسح .. ومادام هتسهروا ويانا .. تجبلونا على حالنا **(يضحك)** يعنى قد مانعرف هنسوى " (٤٤)

إن محمود دياب ، يبنى بهدوء وتواضع وإصرار ، مـــسرحا للفلاحـــين دون أن يدعى شيئا ، ودون أن يتدخل أيضـــا بين شخوص مسرحه وجمـــهورهم ، وهو يـــدعونا على لســـان ، " الغاوى " الذى له هو الآخر كيانه الخاص به ودوره فى المسرحية وليس مجرد بوق يردد آراء المؤلف ، يدعونا " حسان الغاوى " لمشاهدة مــسرحية يقــدمونها ، وسيلة يقضون بها الوقت فى ليالى الصيف .

ومن خلال المسرحية التى يقدمها الفلاحون فى السامر يتذكرون حياتهم اليومية ، حيث يشخصون مواقف معينة منها بشرط أن يلعب كل منهم دور الآخـــر حتـــى يثيـــر الضحك ويحلو السمر . يبدأون بتشخيص حكايـــة سرقة حمـــارة " حجازى " حيث يقوم " مسعد " ــ بعد استئذان حجازى ــ بتقليد " حجازى " عندما سرقت حمارته فى السوق ، تقليدا يثير الضحك والتنـــدر ثم ينتقـــلون إلى مواقف أخـــرى من حيـــاتهم ، ولكن ظلال حكايـــة " صنيورة والبكرى " تخيم على جميع الحكايات فيضطرون إلى تشخيصها ، بعد موافقة البكرى أيضا الذى يعترض فى البداية ، ويشخص " على الكتف " دور البكـــرى الذى عثر على " صنيورة " طفلة رضيعة ورباها وجعلها ابنته ، وعندما كبرت منحها الله وفرة من الجمال كان سببا فى غيرة جميع نساء وفتيات القرية منهـــا ، وكـــذلك إعجـــاب وافتتان جميع رجال وشباب القرية بها ، بما فيهم " على الكتف " الذى عشقها وترك عمله كســـائق فى البندر من أجلـــها . ولكن " صنيورة " مشغولة بـــ " منصور أبو عبد العال " من قرية " العالية التى تفصلها عن قريتها مجرد ترعة عليها كوبرى ، ويُضرب منصور من بعض الشباب عند حضوره إلى " صنيورة " ويقع الشجار بين القريتين ويضطر العمدة

إلى حرق الكوبرى الذى يربط القريتين ليمنع تكرار الشجار بينهما . ويرفض البكرى تزويج " صنيورة " بأحد من القرية بدون إبداء سبب مقنع سوى أنه لا يستطيع العيش بدونها .

ويقرر الجميع أن "صنيورة "هى سبب الشر الذى حل بقريتهم وبقرية " العالية " أيضا التى كانت بينها وبين قريتهم مودة ومصاهرة دامت لسنوات عديدة . ويقرر " البكرى " أن يتواءم مع الجماعة ، فيصدر ـ باسم القرية ـ حكمه بإعدام " صنيورة " ، ويتطوع على الكتف لتنفيذ حكم الإعدام عليها وبذلك يقتل حبها فى قلبه الذى أشقاه كثيرا ، ولأن حركة الجماعة ميكانيكية وعدائية دون عقل ، تكون النتيجة أن ينفتح باب الجنون على مصراعيه فتقتل فتاه بريئة لا شأن لها بهذا الأمر ، وبظهور " صنيورة " على قيد الحياة ، تظل الإجابة معلقة على هذا السؤال :

من التى قتلت بدلا من " صنيورة " ؟

ليالى الحصاد والسامر الشعبى :

يجدر بنا عند مناقشة تجربة " ليالى الحصاد " التى كتبها " محمود دياب " لتكون نموذجا للسامر الشعبى ، أن نقرأها بمنظور شعبى آخذين فى الاعتبار عناصر العرض المسرحى فى السامر الشعبى التى توقفنا عندها فى هذه الدراسة ، وبهذا نستطيع أن نحدد مدى اقتراب أو ابتعاد " محمود دياب " عن السامر الشعبى الذى نناقشه .

أولا: البناء الدرامى :

من الملاحظ أن " محمود دياب " قد شاهد بعض سهرات الفلاحين التى كانوا يتسامرون فيها بالحكايات والتندر ، يقلد بعضهم البعض الآخر ، ولكن من المؤكد أن " محمود دياب " لم ير ثمة فرقة سامر شعبى واحدة تقدم عرضا مسرحيا فى حفلة خاصة أو عامة ، ولكن هذا لا يمنع أن الذى قدمه لنا " محمود دياب " يدخل أيضا داخل إطار السامر الشعبى الذى ننشده .

- يبدأ " محمود دياب " المسرحية بداية واقعية (فوتوغرافية) ، حيث يجلس الفلاحون فى إحدى الليالى يتسامرون بتقليد بعضهم البعض الآخر وحكى بعض القصص والنوادر التى عاشوها فى حياتهم اليومية ، ولكن محمود دياب لم يتركهم على حالهم البسيط فقد تعمد أن يكون له دور فنى فى سردهم ، فقدم لنا تداخلا بين الفن والحياة ورد

فعل وتأثير كل منهما على الآخر ، فينمى حدثا معقدا وبسيطا فى نفس الوقت . معقد لأنه يعتمد على التداخل بين العالمين ، وبسيط لأنه يصل إلينا فى سهولة ويسر ودون أن نجهد أذهاننا فى تفسيرات ورموز ، ولكن هذا التدخل الذى أحدثه محمود دياب نحى بتجربتـــه بعيدا عن شخصيـــة السـامر الشعبى ، فاللعبة المســرحية فى الســامر بــسيطة جــدا وتكــون على المكشوف ، إننا لا ننكر العــودة إلى الوراء (الفلاش باك) فـــى الـــسامر الشعبى ، فهذا موجود ولكن يتم بكل بساطة وله مبرر وتقدمه فرقة السامر ، فكثيرا مـــا كان بطل السامر يواجه جمهوره ويعرض عليهم مشكلته ثم يقوم مع أعضاء الفرقة بتمثيل هذه المشكلة بطريقة بسيطة يتخللها الدخول والخروج فى التمثيل والتعليق ، والدخول فى قافية مع الجمهور .....إلخ . ولكن فى تجربة " ليالى الحصاد " نجد أن المؤلف وضع لنا حدودا للتشخيص فى بداية مسرحيته فهناك اتفاق ملزم أن الذين سوف يقومون بالتشخيص هم أهالى القرية الذين يجلسون أمامنا فى بداية المسرحية وقد استأذن بعضهم البعض فـــى أن يلعب دور الآخر فى الحيـــاة ، ولكننا فجأة نجد فى (الفلاش باك) ظهور " صنيورة " ــ أصغر سنا ــ تمثل معهم مشهدا من الماضى ، كيف يتثنى لها ذلك وهى لم تتفق معهم منذ البداية على لعبة التشخيص ، ومن ثم فإن وجودها دائما يجب أن يكون على مستوى الواقع ، ذلك تبعا لقوانين لعبة التشخيص التى وضعها محمود ديـــاب لهـــذه التجربة والتى تمنع ذلك التداخل ، فكل شخص يمثل الآخر ، يعلن عن ذلك صراحة وبعد الاستئذان منه ، ثم يقول لنا : إنني سوف أمثل دور فلان .

وكذلك الحال بالنسبة لشخصية " بهية " التى ظهرت فى (الفلاش باك) تتحاور مع والدها " حجازى " رغم أنها خارج لعبة التشخيص التى يلعبونها .

- فى لعبة التشخيص المتفق عليها نجد أن " على الكتف " يقوم بتقليد " البكرى " فـــى كثير من المواقف التى يعلمها الجميع عنه وهذا مقبول حسب قوانين اللعبة المتفق عليها ، ولكن غير المقبول هو أن يقوم بتقليد " البكرى " فى المشاهد التى يتحـــاور فيهـــا مـــع " صنيورة " داخل بيته ودون أن يسمعهما أحد .

وكذلك الحال نجده عند " زغلول " الذى يقلد " على الكتف " فى حواره مع أمه داخل بيته ، وأيضا دون أن يسمعهما أحد .

في سمر الفلاحين قد يكون مقبولا أن يقلد بعضهم البعض الآخر في مواقف معينة من أجل التسلية والترفيه ، ولكن من غير المقبول أن يوافق هؤلاء أن تكشون حياتهم الشخصية المتعلقة بأعراضهم مادة للتسلية والترفيه ، فغير منطقي أن يسمح البكرى بمناقشة علاقته " بصنيورة " ــ ابنته بالتبني ــ على الملأ ثم الخوض في عرضها وعلاقتها بالآخرين من الشباب .

وكذلك الحال بالنسبة لـ " على الكتف " الذى سمح لـ " زغلول " أن يخوض في أثناء تقليده له بالحديث عن علاقته العاطفية وحبه المفرط لـ " صنيورة " ، ذلك الحب الذى أشقاه وجعل سيرته مادة للتندر والسخرية منه . إن الحرفة المسرحية لمحمود دياب طمست الحقيقة المؤكدة للفلاح المصرى الذى عنده الخوض فى عرضه على أى مستوى يكون من المحرمات التى يجب أن تظل فى طى الكتمان . ولكن محمود دياب أراد بذلك الخوض أن يقدم اعترافا من شخوصه بذنوبهم الدرامية حتى تتجلى الحقيقة أمام الجميع بوضوح ، ومن ثم يصبح سامرهم بمثابة لحظة للاعتراف والتطهر .

ثانيا : كسر الإيهام :

يعتبر كسر الإيهام سمة أساسية من سمات السامر الشعبى ــ وقد ظهر ذلك فى عروض الحلقة الشعبية التى تناولناها بالدراسة ــ وذلك لكى يتيسر لممثل السامر الشعبى الخروج من التشخيص والتعامل مع الجمهور الحقيقى الذى كان دائما لا يترك بطله على حاله من الاندماج .

لقد حرص محمود دياب فى تجربته " ليالى الحصاد " على كسر الإيهام أيضا ولكنه لم يتعامل مع الجمهور الحقيقى إلا فى حدود ضيقة ، فقط عندما يخبره " حسن الغاوى " أن الباب قد انتهى وسوف يدخلون على الباب الآخر .

ثالثا : موضوعات متعددة :

لما كانت عروض السامر الشعبى تعتمد على تقديم أكثر من موضوع فى الليلة الواحدة ، كذلك فعل " محمود دياب " عندما قدم أكثر من حكاية فى مسرحيته ، وبذلك يكون متوافقا مع السامر الشعبى فى هذا الشرط .

رابعا : كسر وحدتى الزمان والمكان :

على المستوى الواقعى حيث يجلس الفلاحون من أجل السامر نجـد أن " محمـود دياب " قد التزم بوحدتى الزمان والمكان ، ولكنه بمجرد أن بدأ الفلاحـون فـى الحكـى وتشخيص مواقف من حياتهم ، هنا تنكسر وحدتى الزمان والمكان .

خامسا : دور الموسيقى والغناء :

ويعتبر هذا الدور مهم جدا بالنسبة لعروض السامر الشعبى ، وبالرغم من ذلك فقد تجاهله " محمود دياب " تجاهلا تاما فى تجربته " ليالى الحصاد " .

تجربة : " الهـــلافيت "

من الهلافيت " ؟

يجيب " محمود دياب " عن هذا السؤال فى مقدمة مسرحيته بقوله :

" الهلافيت فى هذه المســرحية .. قوم لا يمتلكون شيئا سوى أنفسهم .. إذا اختلوا بأنفسهم أما إذا التقوا بالمجموعة المهمة فهم ملك لها .. أنهم هؤلاء الذى وجدوا فى القرية يعملون فى خدمة الآخرين .. فى الأرض أو فى البيت .. مقابل أجر .. ثم هم فى أوقات فراغهم يُضحكون الآخرين بغير أجر .... والهـلافيت فى هذه المسرحية حفاه .. ولتكن القاعـدة فى هذه السهرة .. إذ كل من هو حاف .. فهو هلفوت ....غير أنه لا بـد مـن اسـتبعاد أصحاب العاهات والعيوب الخلقية من نطاق الهلافيت فى هذه السهرة. " (٤٦)

وتجرى أحداث هذه المسرحية فى مكان ما فسيح بالقرية ، وليكن الجرن مـثلا .. لا أهمية للديكـورات.. المهم هو أن توجد فى المكـان شجرة توت تستخدم ليعلق عليـها " الكلوب " للإضاءة خلال السهرة .. والمكان يبدو كأنما أعدته القرية لـسهراتها فهنـاك عدد من المصاطب مختلفة الحجم والارتفاع ، وفى الوسط توجد مـصطبة هـى أكبـر المصاطب مساحة .. وهى التى يعتليها الشاعر عادة عند رواية قصصه وملاحمه . (٤٧)

ولكن الشـاعر لم يحضر فى موعده وقد أصـاب المـلل أهـل القريـة الـذين دعـاهم " منصور أبو سعد " إلى هذه السهرة ، ومن ثم تفتق ذهنه عن فكـرة غريبـة يستهلك بها الوقت لحين حضور الشاعر ، لقد طلب " منصور " من " شحاته " وهو أحـد الهلافيت أن يصعد إلى المنصة ليكون عمدة " القعدة " يأمر فيطـاع ... يجـدها شـحاته

فرصة ليتحول ـ بعض الوقت ـ من هلفوت إلى أحد أفراد المجموعة المهمة فى البلد .. على الفور يعين هلفوتا آخر وهو " الجحش " شيخا للبلد ، .... وتباعا تبدأ مجموعة الهلافيت فى الصعود إلى المنصة ويجلسون بجوار شحاته الذى أصبح زعيما لهم بعد أن طلب لهم عشاءً لذيذا يتناولونه . وبعد العشاء بدأ شحاته فى البحث عن الكلمات والمواقف التى يفتعلها من أجل إضحاك الجميع و بذلك يضمن بقاءه جالسا فوق المنصة " عمدة للقعدة " لحين وصول الشاعر ، سخر من نفسه ومن بعض الهلافيت فانفجرت الضحكات ، ثم سخر من بعض أفراد المجموعة المهمة فتعالت الصيحات ، وهنا وجدها فرصة للتنفيس عما فى نفسه وعما فى نفس الهلافيت من معاناة ، فدعاهم جميعا للإفصاح عما فى داخلهم وفضح المجموعة المهمة التى كانت سببا فى معاناتهم .

ومن ثم تصبح تجربة " الهلافيت " معنية أيضا بإخراج الانفعالات المكبوتة والأحزان التى لا تجرؤ على الظهور ، فبعد أن امتلأت بطون الهلافيت بالطعام ، أخرجوا انفعالاتهم من داخلهم فوعوا من هم أعدائهم ، وكيف يواجهونهم ، وعند ذلك فقط استعادوا هويتهم الضائعة ، وإنسانيتهم التى سحقها الفقر والقهر والاغتصاب .

الهلافيت والسامر الشعبى:

لقد كتب " محمود دياب " تجربة " الهلافيت " فى ظل " ليالى الحصاد " ، النص وتجربة العرض معا : هى " المسرح ـ داخل المسرح " ، ومن ثم كان لابد من وجود مكان للعرض (المصطبة) ، ووجود مؤد يصعد فوق المصطبة متقمصا شخصية ما ، ثم وجود الجمهور المصنوع .

أولا : مسرح التحريض :

يعتبر النقد والتحريض من أهم سمات عروض السامر الشعبى ، وقد حرص " محمود دياب " أن تكون تجربته الثانية فى السامر الشعبى " الهلافيت " تجربة تحريضية بالدرجة الأولى ، وبالتالى حقق سمة مهمة جدا من سمات السامر الشعبى

ثانيا : شخصية المهرج :

وهى شخصية أساسية لا تستغنى عنها عروض السامر الشعبى ، كما أن لهًا تسميات مختلفة مثل فرفور ، زقزوق ، خلبوص ، أبو الشعيشع ،....إلخ (٤٨)

وهنا قدمها لنا " محمود دياب " باسم " الهلفوت شحاته " ، قد يكون " شـحاته " ليس على نفس القدر من حرية مهرج السامر وسلاطة لسانه ـ بحكم وضعه الاجتماعى ولكن " منصور " أبو سعد صاحب الليلة ، منحه مزيدا من الحرية وذلك بتنصيبه " عمدة للقعدة " . ومن ثم أصبح مهرجا يسخر من نفسه ثم من الجميع ، فاضحا أخطاءهم

ثالثا : كسر وحدتى الزمان والمكان :

إذا كان الكسر فى وحدتى الزمان والمكان هو سـمة مـن سـمات عـروض السامر الشعبى التى درسناها فى هذا الكتاب ، فإن " محمود دياب " فى تجربته " الهلافيت " لم يلتفت إلى هذه السمة ، بل أكد فى مقدمة النص المطبوع أن المكان هو إحدى القرى المتطرفة بمحافظة الشرقية ، والزمان هو الزمن الذى تمثل فيه المسرحية ، والوقت هـو أمسية قمرية ..ذات صيف (٤٩)

أما على مستوى الدراما فقد كان زمن أحداث المسرحية هو ساعة أو أكثر قلـيلا لحين وصول شاعر الربابة .

رابعا : كسر الإيهام :

وقد جاء مفتعلا فى هذه التجربة ، فجأة يتذكر " محمود دياب " أنه يقـدم سـامرا فيجعل بطله " شحاته " يطلب من أحد الهلافيت " الجحش " أن يخاطب جمهور المتفرجين وإعلامهم بموعد الاستراحة .

" **شحاته** : شيخ البلد (**مشيرا إلى جمهور الصالة**) جول للنـاس الأفاضل يرتاحـوا شوية لغاية ما تيجى أمى وأختى وعايشة وأبوها ويكون أتعشينا

الجحش : (**يستدير ناحية الجمهور**)

شحاته : وامسك فيهم يتعشوا معانا

الجحش : تجصد يدوقوا يا عمدة .. هيه الصينية حتكفى مين ولامين . "

(إ ظـــــلام)

ولم يحدث أن خاطب الممثل الجمهور الحقيقى ، فقد اكتفى المؤلف بجعل بطله يهم بفعل ذلك إلا أن الإظلام قد سبقه بإعلان نهاية الفصل .

خامسا : دور الموسيقى والغناء :

ليس لهما دور أيضا فى هذه التجربة ، فهما غائبان تمامـــا

هوامش الفصل الثانى

(١) انظر ، يوسف إدريس، **نحو مسرح عربى**، الوطن العربى، ١٩٧٤، ص ٤٦٩.

(٢) انظر ، نفسه، ص ٤٧٣.

(٣) نفسه ، ص ٤٨٤.

(٤) المرجع السابق ، ص ٤٨٤، ٤٨٥

(٥) انظر ، نادية رؤوف فرج ، مرجع سابق ، ص ١٠٦.

(٦) فاروق عبد الوهاب، **يوسف إدريس ومسرح الفكرة**"، مجلة المسرح، عدد ٣١، يوليو ١٩٦٦، ص١٦٤

(٧) انظر ، سامر قرى مركز فاقوس، ص ١٦٦ – ١٧٤ من هذه الدراسة

(٨) وسامر قرية البراشية، ص ١٨٢ –١٨٤ من هذه الدراسة .

(٩) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ١٨١ .

(١٠) انظر ، ص ١٧١ من هذه الدراسة .

(١١) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ١٨٢ .

(١٢) انظر ، سامر محافظة دمياط ، ص ١٨٢ من هذه الدراسة .

(١٣) انظر ، سامر محافظة الشرقية ، ص ١٦٦– ١٧٦ من هذه الدراسة .

(١٤) انظر ، سامر محافظة الفيوم ، ص ١٩٧ – ٢٠٩ من هذه الدراسة .

(١٥) انظر ، نادية رؤوف فرج ، مرجع سابق ، ص ١١٥ – ١١٦ .

(١٦) انظر ، يوسف إدريس ، مرجع سابق ، ص ١٧٥ .

(١٧) انظر ، نادية رؤوف فرج، مرجع سابق، ص ١١٧–١١٨ .

(١٨) انظر ، سامر الشرقية، ص ١٦٩ من هذه الدراسة .

(١٩) انظر ، سامر المنوفية ، ص١٧٨ من هذه الدراسة .

(٢٠) انظر ، سامر محافظة الشرقية، ص ١٦٩من هذه الدراسة .

(٢١) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ٢٠٧

(٢٢) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ٢٤٨ – ٢٤٩ .

(٢٣) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ٢٥٥

(٢٤) انظر سامر الفيوم ، ص ٢٢٣ من هذه الدراسة .

(٢٥) انظر ، يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ٢١٩ – ٢٢١

(٢٦) انظر ، سامر محافظة دمياط ، ص ١٨٢ من هذه الدراسة .

(٢٧) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ١٨٩

(٢٨) انظر ، سامر بنى سويف ، ص ١٩٢ من هذه الدراسة .

(٢٩) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ١٩٨ .

(٣٠) انظر ، سامر دمياط ، ص ١٨٤ من هذه الدراسة .

(٣١) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ٢٠٥

(٣٢) انظر ، سامر محافظة الشرقية ، ص ١٧٧من هذه الدراسة .

(٣٣) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ٢٠٨-٢٠٩ .

(٣٤) انظر ، سامر الفيوم ، ص ٢٢٠ من هذه الدراسة .

(٣٥) انظر، سامر بنى سويف ، ص ١٨٩ من هذه الدراسة .

(٣٦) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ٢٢٥.

(٣٧) انظر، أريستوفانيس ، **الضفادع** ، ترجمة: محمد صقر خفاجة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

(٣٨) القاهرة، ١٩٧٤ ، ص ١١٣ .

(٣٩) انظر ، سامر بنى سويف ، ص ١٩٤ من هذه الدراسة.

(٤٠) انظر ، يوسف إدريس ، مرجع سابق ، ص ٢٠٨ .

(٤١) يوسف إدريس ، مرجع سابق ، ص ٤٦٩ .

(٤٢) نفسه ، ص ١٧٥ .

(٤٣) انظر، حوار مع : هالة محمود دياب ، القاهرة ، ٢٠٠٢/٥/٢٠ ، تسجيل صوتى ٠

(٤٤) التليفزيون السورى ، برنامج : حوار فى الثقافة ، إعداد وتقديم : رياض عصمت ، سورية فـــى ١٩٧٩/٨/٢ ، تسجيل صوتى ٠

(٤٥) محمود دياب ، المصدر السابق

(٤٦) محمود دياب ـــ **ليالى الحصاد** ـــ مجلة المسرح ، عدد ٣٧ فى يناير ١٩٦٧ ، ص ٧٠

(٤٧) محمود دياب ، **الهلافيت** ، روايات الهلال ، دار الهلال ، عدد ٤٥٤ ، أكتوبر ١٩٨٦ ، ص ١٤

(٤٨) انظر ، المصدر السابق ، ص ١٤ ، ١٥

(٤٩) انظر، **عروض الحلقة الشعبية البشرية فى القرن العشرين**، ص ١٦٦ وما بعدها من هذه الدراسة

الباب الثالث

تجارب خاصة بالباحث

- لا كده نافع ولا كده نافع (عقبال عندكم)
- المحبظاتيـة
- فرقع لـوز
- الخلابيـص
- ليلة مبروكـة



تجربة: لا كده نافع ولا كده نافع

كتب المؤلف هذه التجربة عام ١٩٨٠ ، بعد أن قام ببحث ميدانى فى بعض القرى المصرية للتنقيب عن بقايا عروض السامر الشعبى التى كانت موجودة فى محافظات الشرقية والمنوفية وأسيوط (١) وقد ركز المؤلف على محاور أربعة وهى :

- ❖ الأصول التى أخذ عنها السامر رواياته.
- ❖ كيف كان يبدأ السامر وكيف كان ينتهى ؟
- ❖ من أبطال السامر ؟
- ❖ ما طبيعة العلاقة التى كانت موجودة بين الممثل والمتفرج فى عروض السامر ؟

وبأخذ نتائج تلك المحاور وتحليلها استطاع المؤلف أن يكتب أول تجاربه المستلهمة من غروض السامر الشعبى ، وهى تجربة : " لا كده نافع ولا كده نافع "

متطلبات العرض:

فى مقدمة النص المكتوب كتب المؤلف بعض الملاحظات الخاصة بمخرج العرض تحت عنوان " متطلبات العرض " وقد جاءت هذه الملاحظات كالتالى:

١- يجب أن يزين المسرح أو المكان الذى سوف يقدم فيه العرض بزينة الأفراح بحيث يوهم الرائى له أن هناك فرحا بالداخل ولا مانع من إطلاق الزغاريد من آن لآخر ، كذلك إطلاق الطلقات النارية ، كما يقف أمام الباب الخارجى للمسرح كبار المستقبلين وكأنهم من أهل العروسين .

٢- عندما يدخل المتفرجون إلى صالة الاستقبال التى تسبق صالة العرض يجب أن يجدوا أيضا مجموعة من الخفر بملابسهم الرسمية وبنادقهم العتيقة .

٣- مجموعة من الرجال يرتدون الملابس الريفية - بينهم العريس ووالد العروس ، وبعض الشهود ، يجلسون فى مكان ما ينتظرون حضور المأذون الذى يأتى بعد قليل ويعقد القران ، ويتم توزيع الشراب على الحاضرين .

ما قبل العرض (برولوج) :

بعد عدة دقائق يصيح أحد الرجال معلنا عن وصول " المأذون " الذى ينضم إلى المجموعة السابقة من أجل عقد القران .

على الفور يصعد أحد الرجال فوق مكان مرتفع ، مخاطبا الحاضرين ، شارحا لهم أن الليلة سوف يشاهدون محاولة لإعادة السامر الشعبى القديم ، وعليهم أن يتصرفوا بحرية مطلقة كضيوف الفرح وليس كجمهور ولهم الحق فى التدخل وقطع الأحداث وإبداء الرأى فيما يقدم لهم .

ملخص التجربة :

شيخ الخفر يقوم بتنظيم الجالسين حول حلقة التمثيل ويرحب بالعمدة الذى يصل إلى السامر ... بعد قليل يندفع " زقزوق " – مهرج السامر(يلبس ملابس المهرج المصرى ، واضعا على وجهه دقيقا وعلى رأسه طرطورا) – من مكان غير معلوم ، ممسكا فى يده (كرباج) يوسع به حلقة التشخيص ، كما لا يسلم من قفشاته اللاذعة شيخ الخفر وبعض الحاضرين .

وقبل أن تبدأ فرقة " زقزوق " التشخيص ، تحضر فرقـــة أخرى بقيادة " حنفى " (يلبسّ ملابس المرأة) الذى له صلـــة قرابـــة بالعريـــس ، وقد جـــاء لإحياء الفرح على سبيل" النقوط " ، وتتشاجر الفرقتان على أحقية إحياء الفرح ، ويتدخل العمدة لفض النزاع بينهمـــا ، يقترح عليهمـــا المنازلة فى " المواويـــل " بما يسمى بـــ " الطبة " أو " النتشة " ، والفرقة التى تعجب الجمهور ويصفق لها أكثر هى التى تبدأ فى التشخيص.
وهنا يكون العرض قد حقق ثانى مشاركة للجمهور بعد تناوله الشراب والجلوس وحضور عقد القران .

الفرقتان تمثلان نفس الحكاية ولكن مع اختلاف التناول ، ففرقة " زقزوق " تتناول الحكاية من قمة السلطة ، فالأحداث تدور فى قصر السلطان المريض حيث نجد الصراع على السلطة يحتدم فى الخفاء بين السلطانة والوزير ورئيس الديوان .
أما فرقة " حنفى " فتتناول الحكاية من قاع المجتمع حيث نجد علاقة الحب غير المتكافئ بين الشاب الفقير " نعمان " وبين " بدور " ابنة شهبندر التجار ، مما يدفع " نعمان " إلى أن

يسعى ليكون أحد عيون الوزير على الرعية من أجل الحصول على المال الذى يقربه من مستوى بدور الاجتماعى.

وتحدث مشكلة مرة أخرى بين الفرقتين بعد أن يكتشف " زقزوق " أن فرقة " حنفى " تشخص نفس الحكاية التى يلعبونها ولكن من بداية مختلفة . هنا يتدخل العمدة مرة ثانية ويقترح على الفرقتين أن يتحدا ويكملا معا أحداث الحكاية التى يشخصونها .

يجتمع أهالى السلطنة أسفل الجبل الذى توجد به صومعة " الشيخ مبروك " ذلك الناسك العابد الذى كثيرا ما كان يلجأ إليه السلطان قبل مرضه ليستفتيه فى كثير من أمور الرعية . لقد حدد لهم " الشيخ مبروك " موعدا للاجتماع بهم عقب صلاة العشاء ، ولكن الوقت قارب على منتصف الليل ولم يهبط إليهم " الشيخ مبروك " ، يبدأون فى الصياح والنداء عليه ولكنه لم يسمعهم لابتعاد المسافة ، وهنا ينطلق " زقزوق ، حنفى " بين المتفرجين لحثهم على مشاركتهم في النداء على " الشيخ مبروك " . وبعد أن يصيح كل الحاضرين مستنجدين بالشيخ مبروك ، يظهر " مبروك " موجها خطابه إلى جميع الحاضرين الذين استنجدوا به .

ومن ثم تكون قد تمت المشاركة الثالثة الفعلية لجمهور المتفرجين فى أحداث العرض المسرحى المقدم لهم .

يتم القبض على " مبروك " أثناء حواره مع جميع الحاضرين ، فقد وشى به نعمان ليتقرب إلى الوزير . وبذلك يتحمل المتفرجون مسئولية القبض على مبروك فلولا صياحهم جميعا ما استطاع أن يسمع صوت القلة التى كانت تنادى عليه .
ويشرك " زقزوق وحنفى " جمهور المتفرجين فى محاولة إنقاذ مبروك ، وذلك بأخذ رأيهم فى كيفية إنقاذه لاستكمال أحداث المسرحية .

ومن ثم تتم المشاركة الرابعة الفعلية للجمهور فى أحداث العرض المسرحى المقدم .

وبخدعة ما يستطيع حنفى بملابس المرأة التى يرتديها أن يصل إلى السلطان المريض ويخبره بما حدث للشيخ مبروك ، على الفور يأمر السلطان بالإفراج عنه ثم يطلب منه أن يتولى الحكم بدلا منه فقد أنهكه المرض واقتربت منيته ، يرفض مبروك هذا

العرض فهو زاهد فى الدنيا ، ولكن السلطان يطلب منه أن يحكم فقط خمس سنوات يعلم خلالها الشعب كيف يحسن اختيار من يحكمه .

يتحير " مبروك " فى اختيار النظام الذى يحكم به السلطنة ، هل يحكم بالرأسمالية المطلقة أم الشيوعية المطلقة أم الاشتراكية ، جميع الأنظمة لم تصلح للحكم مما أثارغضب الشعب عليه ، وعند هذه النقطة تتوقف أحداث المسرحية ، ويلجأ " حنفى وزقزوق " إلى جمهور المتفرجين يستطلعان رأيهم فى نوعية النظام الذى يريدون تطبيقه فى السلطنة ، ولماذا ؟ ... وهنا تتحول صالة العرض إلى حلقة مناقشة ، وفى النهاية يتم تمثيل الرأى الذى أجمع عليه الجمهور ، ومن ثم فقد كتب المؤلف للمسرحية أكثر من نهاية تتماشى مع ما يوافق عليه الجمهور الذى يشارك فى أحداث المسرحية مشاركة فعلية للمرة الخامسة .

قد أراد المؤلف فى تجربة " لا كده يافع ولا كده نافع " ــ إلى جانب استلهام السامر الشعبى ــ أن يضيف إلى عروض المسرح خصوصية جديدة وهى المشاركة الفعلية فى العرض ، فيظل العرض ناقصا فى " البروفات " لا يعلم المخرج إلى أى مسار سوف يسير فيه ، أو إلى أي نهاية سوف ينتهى إلا بحضور المتفرج الحقيقى الذى يكون له دور فعلى حقيقى فى العرض المقدم أمامه . ومن ثم تكون الدعوة إلى المسرح هى دعوة للمشاركة فى العرض وليست دعوة للمشاهدة فقط .

العرض المسرحى :

لقد تم عرض " تجربة " لا كده نافع ولا كده نافع " من خلال مسابقة المسرح التى تنظمها الثقافة الجماهيرية بين بيوت الثقافة المنتشرة فى محافظات مصر المختلفة ، وذلك فى كل من بيت ثقافة بيلا التابع لمحافظة كفر الشيخ ، من إخراج : وجيه غالى ، وذلك يوم ١٩٨٢/٦/١٢ .

وأيضا تم عرضها فى بيت ثقافة المحمودية القابع لمحافظة البحيرة ، من إخراج : كمال عبد اللاه ، وذلك يوم ١٩٨٢/٦/١٩ .

وفى العام التالى عام ١٩٨٣ تم عرض هذه التجربة فى بيت ثقافة البراجيل التابع لمحافظة الجيزة ، من إخراج : عبد الواحد السعيد .

وكذلك تم عرضها على مسرح كلية الزراعة ضمن عروض مهرجان جامعة عين شمس للتمثيل المسرحى، من إخراج : فتحى الكوفى ، وذلك فى يوم ١٩٨٣/٣/٢ .

وفى عام ١٩٨٤ تم عرضها فى قصر ثقافة " ميت غمر " ،من إخراج : على سرحان.

ملاحظات حول عروض تجربة
" لا كده نافع ولا كده نافع "

عرض بيت ثقافة بيلا

المخـــــــرج : وجيه غالى

مكان العرض : على خشبة مسرح بيت الثقافة (العلبة الإيطالية)

فى هذا العرض لم يهتم المخرج باللعبة المسرحية المستلهمة من عروض السامر الشعبى بقدر اهتمامه بالطرح السياسى الذى تقدمه التجربة ، ومن ثم فقد اختصر جميـــع المناطق التى فيها يحدث حوار بين " زقزوق وحنفى " وبين جمهور المتفرجين ، والتـــى هى أساس التجربة ، فقدم مشاهد المسرحية متتابعة دون ثمة توقف أو تعليق أو تعامل مع الجمهور متعللا بأن هذا يعتبر تطويلا من شأنه تعطيل تدفق الأحداث .

وجدير بالذكر أنه احتفظ بـــ " زقزوق " كمهرج يعلق على الأحداث وألبسه ملابس المهرج الإيطالي ، كما اهتم بتقديم بعض الأغانى التى كتبها : عبد الدايم الشاذلى ، ولحنها عماد السيد ، والتى جاءت بعيدة عن الطابع الشعبى المنشود .

عرض فرقة المحمودية

المخـــــــرج : كمال عبد اللاه

مكان العرض : فى الخلاء " جرن فى أرض زراعية " ولكن خشبة العرض كانت على شكل " العلبة الإيطالية " فالجمهور كان من جهة واحدة .

لقد استفاد مخرج العرض من جميع أشكال الفرجة الشعبية فقدم الحاوى والأكروبات وفرقة " حسب الله " النحاسية مما أضاف للتجربة الكثير ، كما قدم المهرج الشعبى المصرى بملابسه غير الأوروبية ، وقدم الرجل الذى يلبس ملابس المرأة ، بالإضافة إلى أنه حرص على وجود العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج مما جعل كثيرا من المناقشات تدور فى كل ليلة بين الممثلين والمتفرجين ، ونهاية المسرحية تختلف من ليلة إلى أخرى تبعا لاختلاف جمهور المتفرجين .

كما أهتم المخّرج بالأداء التمثيلى للممثلين الذى جاء فيه الكثير من المبالغة التى هى من طبيعة عروض السامر الشعبى مما أضاف للتجربة مذاقا خاصا غير تقليدى وكان لنجاح هذه التجربة فى مركز المحمودية أثرا كبيرا جعل إدارة الثقافة الجماهيرية تستضيفها فى المسرح العائم بالجيزة لتعرض طوال شهر رمضان فى ذلك العام ، وقد كان ذلك تحت اسم " عقبال عندكم " ، فقد اعترضت الرقابة على المصنفات الفنية على اسم هذه المسرحية " لا كده نافع ولا كده نافع " بالنسبة لعرض القاهرة ، وذلك بسبب انتقال مصر فى ذلك الوقت من عهد الرئيس الراحل: أنور السادات إلى عهد الرئيس : حسنى مبارك .

عرض بيت ثقافة البراجيل

المخـــــرج : عبد الواحد السعيد

مكان العرض : المسرح الرومانى بالبراجيل ، وهو مسرح صيفى نصف دائرى

لقد استفاد المخرج فى هذا العرض من أشكال الفرجة الشعبية المتعلقة بالسامر الشعبى مثل الموسيقى والملابس والإكسسوار . بالإضافة إلى بعض " الإفيهات " الشعبية مثل الشجار المفتعل الموقع على إيقاع الطبلة .

ولكن نأخذ عليه أنه قدم أداءً تمثيليا واقعيا ، ثم أنه قد أسرف فى الخروج والتعامل مع الجمهور لدرجة إحداث بعض الملل مما جعل الناقد " فؤاد دواره " يعلق على ذلك التجربة بقوله : " ولم يعيب العرض سوى التطويل فى هذا التشخيص إلى درجة الإملال وإفساد إيقاع العرض " (٢)

عرض كلية الزراعة ــ جامعة عين شمس

المخـــــــرج : فتحى الكوفى

مكان العرض : مسرح كلية الزراعة ، " علبة إيطالية "

وقد بدأ المخرج العرض بزفة العروسة الريفية التقليدية التى بدأت فــى حديقــة الكلية بعيدا عن المبنى الموجود به المسرح ، حيث استعرض فيها جميع مفردات الزفــة الشعبية من إكسسوار وملابس ، وحاجيات العروسة التى تزف على أنغام المزمار البلدى المصاحب للإيقاعات الشعبية الريفية . ثم صعد بالجمهور الذى يسير خلف الزفــة إلــى خشبة المسرح المقدم عليه التجربة .

وقد اهتم المخرج بجميع المفردات الشعبية فى هذه التجربة مثــل الموســيقى وأداء الممثلين والديكور و الملابس . و كذلك العلاقة الحية بين المتفرج و الممثل ، ولــم يعقه ضيق خشبة المسرح فقد نزل بعرضه إلى صالة المسرح ليحدث الالتحام المطلــوب فى هذه التجربة ، فقط يعيب تجربة فتحى الكوفى ضعف الإنتاج ، وعدم استيعاب طلبــة الكلية لهذا الشكل المسرحى الجديد عليهم .

تجربة قصر ثقافة ميت غمر

المخـــــــرج : على سرحان

مكان العرض : مسرح قصر الثقافة ، خشبة مسرح تقليدية " علبة إيطالية " .

لقد حول المخرج هده التجربة إلى أوبريت غنائى استعراضـــى راقــص غنــى بالألحان الموسيقية والملابس والاستعراضات الجميلة التى قدمتها فرقة الفنــون الــشعبية بقصر الثقافة ، مما نحا بالتجربة إلى طريق آخر ، حقا أنه قدم متعة بــصرية وســمعية ولكنه ابتعد كثيرا عن مفردات السامر الشعبى الذى ننشده بعد أن اختــصر كثيــرا مــن مفرداته مثل العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج وكذلك الأداء التمثيلى الذى جــاء واقعيــا

نمطيا ، والموسيقى التى سيطرت عليها التطريب أكثر من الطابع الشعبى الجماعى المطلوب .

لقد أثارت تجربة " لا كده نافع ولا كده نافع " أو " عقبال عندكم " كثيرا من الجدل عند تقديمها فى أكثر من عرض خلال مهرجانات الثقافة الجماهيرية فقد مدحها الدكتور: فوزى فهمى ــ عميد المعهد العالى للفنون المسرحية فى ذلك الوقف ــ بقوله:

" أعتبر المؤلف كاتب هذا النص ، مؤلف جيد ، وإنني شديد الإعجاب بتجربته ، فالنص الذى كتبه .. كتبه بوعى شديد جدا وهو استنبت أو حاول يستلهم شكل من أشكال المسرح الشعبى المصرى .... ويوجد فى السامر عناصر عرض مسرحيه منها التقليد، والموسيقى ، والرقص ، والارتجال ، وقد استفاد هذا المؤلف الشاب من كل هذه الملامح الشعبية ، وكذلك الاتصال بين الممثل والمتفرج .... كما استخدم الفرفور الذى استخدمه يوسف إدريس ، وسماه زقزوق ، وهو البلياتشو الذى كان يستخدم فى السامر ، ومن خلال هذا البلياتشو استطاع أن يعلق على بعض الأحداث أو يستنطق بعض الشخصيات بأفكار لا يريد أن تنطقها ... فى مجمل التجربة ، هى تجربة ناضجة وواعية لأنه أيضا لمس قضايا مجتمعه وقضايا عصره . " (٣)

ما أخذه المؤلف على عروض

تجربة: لا كده نافع ولا كده نافع

توجد عدة مآخذ مهمة جدا وقع فيها مؤلف هذه التجربة وهى كالتالى :

أولا : عندما كتب هذه التجربة تعامل مع متفرج الريف باعتباره مازال متفرجا بكرا لم يتلوث من مشاهدة التليفزيون ، أو بالأحرى المسرح الخاص الذى يبثه التليفزيون .

ثانيا : لم يخطر بخلده أن حكايات السلاطين والمماليك التى كانت عصب السامر الشعبى قديما أصبحت لا تهم متفرج الريف فى الوقت الحالي ، وقد كان من الأفضل أن يقدم حكايات شعبية ريفية تهم المتفرج لأنها تمس حياته بشكل مباشر .

تجربة : المحبظاتية (٤)

عندما كتب المؤلف تجربة " المحبظاتية " كان قد بدأ بدراسة أشكال الفرجة الشعبية التى كانت فى مصر منذ الفتح الإسلامى ، وقد لفتت نظره حكايات خيال الظل التى كان يقدمها ابن دانيال خلف شاشة الخيال ، ولفت نظره أيضا شاعر الربابة ، ثم مسرح الأراجـــوز ، وأخيرا ، " المحبظين " الذين كتب عنهم الكثير من الرحالة الذين زاروا مصر ، وقاموا برصد عادات وتقاليد شعبها .

لقد وقع اختيار المؤلف هذه المرة على قاعة قصر ثقافة الغورى للتراث لتقديم تجربته الثانية فيها ، وهى تجربة " المحبظاتية " المشتق اسمها من " المحبظين " وفيها يتعرض المؤلف لسامر القاهرة الذى كان يقدم فى الساحات وداخل أروقة البيوت فى المناسبات العامة والخاصة ، وقد اختار المؤلف فترة الحكم المملوكى لمصر لتدور فيها أحداث مسرحيته التى تقدم لجمهور يعيش داخل منطقة آثار مملوكية تحمل أسماء سلاطين ومماليك يحفظها جيدا ، وقطعا سوف يهمه أن يرى سيرتهم تعرض أمامه على المسرح ، ومن ثم يكون المؤلف قد تجاوز أحد مآخذ تجربته الأولى ، وهى تقديم حكايات سلاطين لا تهم أهل الريف .

شكل تجربة " المحبظاتية " :

وأيضـــا كان شكل هذه التجربـــة هو الذى يهمنا بالدرجـــة الأولى ، وكما كانت تجربة " لا كده نافع ولا كده نافع " تدور داخل إطار احتفال شعبى ريفى بالزفاف ، كانت تجربة " المحبظاتية " تدور داخل إطار احتفال شعبى بالزفاف فى أحد حوارى القاهرة القديمة ، ومن ثم حل فتوة الحارة محل شيخ الخفر فى تنظيم الحفل .

وقد أكد المؤلف فى هذه التجربة على خمسة محاور أساسية :

أولا : تقديم لعبة (التحبيظ) للمتفرج على المكشوف ، فهى أساس التجربة ، وذلك بجعل (كواليس) اللعبة مكشوفة للمتفرج .

ثانيا : الاهتمام بالمفردات الفنية التى كان يستخدمها (المحبظين) مثل الملابس والإكسسوار والماكياج ، فجميعها يجب أن تكون من خامات البيئة المحلية ، ومن وجهه نظر (المحبظين) أنفسهم ، وذلك بإعادة توظيف بعض الأدوات والخامات المحلية توظيفا

آخر فى العرض المسرحى ، و من ثم تصبح (حلة) الطعام خوذة للجندى ، وغطاءها يكون درعه ، بينما مغرفة الطعام تتحول إلى سيف يمسكه فى يده .

ثالثا : الاهتمام بالأداء التمثيلى ، فأداء بطل السامر (المحبظاتى) يختلف تماما عن أداء الممثل فى المسرح التقليدى .

إن بطل السامر عادة لا يعيش دوره بقدر ما يمثله من الخارج حتى يتسنى له سهولة الخروج من التمثيل والدخول مع المتفرج فى حوار أو (قافية) . (٥)

كما أن بطل السامر يحلو له تقليد بعض الشخصيات والأنماط المحلية التى يعرفها جيدا جمهور المتفرجين .

بالإضافة أنه يلعب أكثر من شخصية داخل أحداث المسرحية وذلك بتغيير الماكياج والملابس والإكسسوار المستخدم والأداء التمثيلى .

رابعا : الحرص على وجود علاقة حية بين الممثل والمتفرج داخل حلقة السامر .

خامسا : تقديم ألعاب الأكروبات إلى جانب التمثيل

مفردات تجربة المحبظاتية :

١- زفة العروسة بجميع مفرداتها الشعبية .

٢- الموال الشعبى ، والمنازلة فى المواويل .

٣- لعبة (التحبيظ) بجميع مفرداتها المسرحية .

٤- طقوس السحر الشعبية ، بجميع مفرداتها الطقسية .

٥- خيال الظل،وذلك بتقديم أجزاء من أحداث المسرحية بواسطة مسرح خيال الظل

٦- شاعر الربابة ، الذى يروى بعض أجزاء من أحداث المسرحية .

٧- الأراجوز،وذلك بتقديم أجزاء من أحداث المسرحية عن طريق مسرح الأراجوز

ملحوظة :

فى العرض المسرحى الذى قدم فى قصر الغورى للتراث حذف المخرج فقرة الأراجوز لضغط ميزانية الإنتاج . كما لم يقدم المخرج ألعاب الأكروبات التى كان يقدمها المحبظين أثناء عروضهم، و ذلك بين فقرات التمثيل .

ملخص عرض " المحبظاتية " :

يبدأ العرض بموكب عرس شعبى يعود بنا إلى العشرينات من هذا القرن. بعد قليل يصل " عليوه البصاص " صبى " المعلم عنتر " فتوة الحارة ، وذلك من أجل تنظيم الفرح والتمهيد لوصول الفتوة ، وما أن يصل المعلم " عنتر " حتى يفرض نفسه على الجميع باعتباره السلطة العليا المتحكمة فى مسار أمور الحى الذى يقام فيه الفرح ، ومن ثم يتحول العريس صاحب الفرح إلى متفرج لا حول له ولا قوه . " ويؤكد مخرج العرض " محسن حلمى " هذا المعنى إذ يجعل العريس وعروسه عروسين من القماش . وهكذا تبرز فكرة السلطة غير الشرعية التى تفرض سيطرتها بالقوة منذ البداية " (٦)

وكالطوفان يندفع " زقزوق " ــ مهرج السامر ــ من مكان مجهول إلى داخل دائرة التمثيل ــ يلبس ملابس المهرج الشعبى ، واضعا طرطورا على رأسه ، ودقيقا على وجهه ، وممسكا فى يده كرباجا يحدث صوتا ولا يؤلم ــ وهو شخصية مرحة ساخرة ، سريع البديهة ، يملك حضورا عاليا، خفيف الدم. ما أن يجد " عليوه البصاص " أمامه حتى يدخل معه فى فاصل من المشاكسة والتندر عليه ، ويأخذ البعد السياسى فى التبلور وذلك من خلال قصة رمزية من قصص الحيوان يسخر فيها زقزوق من المعلم الذى شبهه بالفأر الصغير الذى عندما رأى الفيل الضخم خائفا منه أعتقد نفسه قويا فتوج نفسه " معلم " على باقى الحيوانات . وبانتهاء القصة تدخل فرقة " محبظاتية " أخرى منافسة بقيادة "المعلم حنفى " . ويبدأ الصراع على حلبة التشخيص ويحسم الفتوة هذا الصراع بتقسيم العرض مناصفة بين الفرقتين . وهنا يعيد المؤلف لعبة المنازلة فى المواويل بين الفرقتين التى نجحت فى تجربة " لا كده نافع ولا كده نافع " السابقة .

" ينجح العرض من خلال هذه الافتتاحية فى تحقيق درجة كبيرة من التداخل بين زمن المتفرج الحاضر وزمن العرض الماضى وذلك من خلال أساليب الأداء (البرلسكية) التى تحاكى أنماطا فنية شائعة وتستحضرها إلى الذهن مثل أداء " اسطفان روستى " مثلا . كذلك تطرح هذه الافتتاحية المحاور المنتظمة لبقية العرض وهى :

١- تعاقب المواكب الذى يمهد لبروز موكب التاريخ بحكامه المتوالين .

٢- الكوشة أو كرسى الصدارة الذى لا يلبث أن يتوحد رمزيا بسرير الملك أو العرش .

٣- لعبة تقمص الأدوار وتبديلها التى يقدمها المحبظاتية والتى تغدو المعادل المجازى للعبة الصراع فى السلطة .

٤- حلبة التحبيظ التى تتحول إلى استعارة للحلبة السياسية فكأن التاريخ هو تحبيظ فى تحبيظ . فاللعبة الوهمية لا تلبث أن تمتص هوية الممثلين وتنتظم ، الفتوة ، المتفرج وصبية فى دوراتها التى تحملنا إلى الزمن الحاضر لتنقلب إلى جد فى النهاية " (٧)

وتحمل التمثيلية " التقليعة " الأولى اسم " ح تروح فين يا صعلوك من مكر الملوك " وتحملنا هذه اللعبة إلى مستوى زمن آخر ، هو زمن حكم المماليك وشجر الدر ، حيث نجد الوزير جحدم " ورئيس الديوان " دوما " يحيطان بالسلطانّ المتخشب على سرير الملك وهما يتقنعان بقناع الأعوان بينما يتآمران لاستلاب مكانته تماما . وكما يفرض المعلم وصبيه الإتاوات على أهل الغورية يفرض الوزير ورئيس الديوان الضرائب على الشعب ويسمونها إعانات."وقد نجح المخرج محسن حلمى ومصمم الديكور محمد الزرقانى فى تحويل الصندوق الذى يرقد عليه الملك فى هذا الجزء إلى رمز كثيف متعدد الدلالة يوحى فى شكله الذى يجمع بين القارب والتابوت والسرير بمعانى الموت والحياة والقرصنة والخلود فهو سرير الملك وقبر الملك ، وسفينة قراصنة والمركبة الفرعونية التى تسبح بالفراعنة إلى الخلود ." (٨)

وبعد مشهد التآمر تدخل السلطانة يتبعها طابور الأطباء الذى يشبهون فى ملابسهم الكهنة من ناحية والطباخين من ناحية أخرى ، وبدخول السلطانة تنبلج حقيقة المؤامرة فالثلاثة يطمعون فى الحكم . ثم يلى ذلك موكب دخول العرافة وموكبها لرقوة الملك ، لكن مشهد الرقوة لا يلبث أن يتحول إلى مشهد قتل جماعى ، وقد أكد المخرج ذلك بجعل الثلاثة الطامعين فى العرش يعتلون سرير الملك كالقراصنة وينهالون عليه طعنا بينما يدور الدراويش حولهم فى دوائر متلاحقة فى موسيقى الذكر . وهكذا ينتهى الجزء الأول بموت الملك السلطان

ويبدأ الجزء الثانى بافتتاحية تحاكى بداية الجزء الأول حيث ينشب صراع على حلبة التمثيل بين فرقة زقزوق وفرقة حنفى من أجل التشخيص ، ويتدخل المعلم " عنتر " لحسمه مرة أخرى ، ويطلب من الفرقتين التعاون معا فى تقديم حكاية مشتركة بينهما . وتبدأ الأحداث بإعلان وفاة السلطـــان المؤيـــد شيخ الظاهرى ثم تتويـــج ابنه أبو السعادات أحمد ، سلطانا على البلاد وهو مازال فى بطن أمه خوند سعادات التى تتزوج بعد ذلك من الأمير " ططر " الوصى على العرش. وعندما يولد السلطان أحمد يصدر قرار المعركة التى يقودها وهو ممتط حصانا خشبيا ليدخل حربا هزلية تُستخدم فيها حلل الطعام وأغطية الحلل والمغارف كأسلحة . وهى صورة ساخرة لحقيقة الحروب السلطوية التى لا تخدم سوى أطماع الملوكِ والأمراء بينما تتقنع بالمصلحة القومية وتتشدق بالدفاع عن الوطن . ونرى وصفا لتفصيلات المعركة الحربية من خلال شاعر الربابة وشاشة خيال الظل فهما يمثلان الإعلام فى ذلك الوقت .

وبعد فاصل الحرب يتجدد الصراع مرة أخرى على العرش الذى يستأثر به ططر بعد أن يسجن السلطان الطفل أحمد ومرضعته فى معتقل الإسكندرية ، وهنا تعمل خوند سعادات على قتل ططر بالسم ، وتتوالى بعد ذلك عملية الاغتيالات للفوز بالعرش التى يجد لها المخرج معادلا حركيا شعبيا هو لعبة الكراسى الموسيقية التى تنتهى بصف من الجثث المرصوصة . " وينجح محسن حلمى عن طريق هذا المعادل الحركى الذكى فى تأكيد فكرة العرض المحورية ، وهى الصراع الدائر دوما على السلطة ، وفى اختزال تاريخ هذا الصراع إلى أقل من دقيقتين فى صورة دوائر لاهثة تحمل الممثلين إلى الحاضر ومعهم المعلم عنتر وصبيه البصاص ، فمع بداية الجزء الثانى يندمج المعلم وصبيه فى لعبة السلطان الوهمية الدائرة اندماجا ينسيهما العريس والفرح ويتجسد النسيان فى اختفاء الكوشة والعروسين من المنظر المسرحى ويستلب الإيهام وعيهما تماما فيغدوان طرفا فى اللعبة فيمثل الأول دور السلطان الطفل الذى يناسب حجمه (الصغير) ويرضى غروره ، بينما يمثل الثانى دور السلطانة الذى يعوضه عن خنوعه الدائم للمعلم . لكن لعبة السلطة لا تلبث أن تسحقهما تحت عجلاتها الدائرة فيتحولان إلى ضحيتين ــ إلى فتوات الأمس الذين لا قبل لهم بملاقاة

فتـــوات اليوم ، إلى السمك الصغير الذى يحاول السباحة فى بحر يموج بسمك القرش "(٩)

وتدب الروح فى جثث مماليك الماضى ، ضحايا لعبة الكراسى الموسيقية لتتحول إلى مجموعات نهب معاصرة تتحلق حول المعلم وصبيه اللذين خرجا من اللعبة صفر اليدين بعد أن سرقهما الزمن والوهم وأحلام السلطة .

ملاحظات نقدية حول عرض " المحبظاتية " :

١- فى مقال بعنوان " المحبظاتية لعب مسرحى عميق المغزي " يقارن نبيل بدران بين عرض المحبظاتية وبعض العروض السابقة التى حاولت إيهامنا باستلهامها للتراث ، ورفعت شعارات زاعقة مثل (من أجل هوية مميزة للمسرح العربى) ، بينمـــا لم تأخذ من التراث سوي شكله ومظهره الخارجى . على عكس هذا العرض " المحبظاتية " الذى يحاول أن يجعل لفنون التراث دورا ووظيفة ومبررا .. بل ومبررات عديدة :

أولا : تحقيق العلاقة الحميمة الوثيقة بين الجمهور والممثلين خاصة فى مسرح الحلبة الذى يحيطه الجمهور من جوانب أربعة ـــ أو من جوانب ثلاثة ـــ كما فى حالة قاعة قصر الغورى للتراث ـــ لكن ذلك يستلزم مؤلفا أو نصا يراعى طبيعة المكان غير التقليدى ، فيوظف المؤلف نصه لخدمة المكان . ويوظف المخرج المكان لخدمة النص ـــ على عكس المحاولات السابقة التى قدمت نصوصا تقليدية تلتزم بمقومات الدراما التقليدية لكنها نفذت وعرضت من خلال مسرح الحلبة أو الحلقة . على عكس ما حدث فى عرض " المحبظاتية " فالمؤلف يراعى وهو يكتب نصه ظروف وطبيعة المكان المختار للعرض ، والمخرج يطوع المكان ـــ دون تصنع ـــ لتقديم ذلك النص الذى لا يلتزم عن قصد بمقومات وأسس الصياغات التقليدية .

ثانيا : تحقيق درجـــة عاليـــة من درجـــات (الفرجة المسرحية) ، ضمنها المخرج " محسن حلمى " بالتكوينات المرئية والصور المسرحية والتشكيلات الحركية المتلاحقة التى تشغل العين وتلفت الانتباه وتدعو لليقظة وتطرد النوم والملل ..هذه الصور المسرحية المتتابعة تأتى معها المتعة البصرية التى ساهمت فيها الملابس والدمى (العرائس) .. والأقنعة .. والأعلام .. والدفوف .. وقطع الأكسسوار ..

والرجال الذين يجسدون الأدوار النسائية .. والممثل الواحد الذى يمثل أكثر من شخصية فى العرض .. والغناء .. والحركات الإيقاعية .. وحفل الزفاف الذى يبدأ به العرض .. وتنافس مجموعتين من المحبظين فى الغناء والتعبير الكوميدى .

ثالثا : تأكيد قدرة الكوميديا الشعبية على طرح أهم وأخطر القضايا الاجتماعية والسياسية ، فهذا التحبيظ الذى يبدو لا هيا ، عابثا ، هازلا ، ورغم اعتماده على المبالغة الشديدة المقصوذة فى الحركة . فإنه يجسد فى النهاية مضمونا جادا ، الصراع على السلطة الذى يفوق فى هزله أقوى ملهاة . فيستدعى المؤلف من أعماق التاريخ شخوصا وأحداثا نرى من خلالها ذلك الصراع المجنون على العرش والسلطان .. فيختلط لعب الحكام بلعب المحبظين المهرجين ، لنقتنع فى النهاية بأن لعب المهرجين أكثر إمتاعا من لعب الحكام الذى تكون له دائما نتائج ضارة وخيمة، ضحاياه شعوب، لعب الحكام يقتل شعوبا، ويبدد أحلاما جماعية .. ويصيب فى مقتل أمما وليس أفرادا. أما لعب المهرجين فليس له ضحايا ، إنه ضحك يشفى النفس، تغتسل به الضمائر، ضحك يطهرنا ويزيدنا وعيا وإدراكا بما يحدث حولنا . (١٠)

فى مقال بعنوان " المحبظاتية ٩٢ أول عروض مركز الهناجر للجمهور " . تبرز " عبلة الروينى " السبب الذى من أجله تم اختيار " المحبظاتية " لتكون أول عرض ليشاهده الجمهور على خشبة مسرح الهناجر ، " وليس مصادفة أن يكون لعرض المحبظاتية كل تلك الحفاوة ، مرة يمثل مصر فى المهرجان التجريبى الثانى ١٩٨٩ ، ومرة أخرى يفتتح به نشاط مركز الهناجر للفنون ... رغم أن العرض لا يحقق كل الطموح الفنى الواجب لكن قضية الفرجة الشعبية، والإلتفات إلى الأشكال المسرحية فى تراثنا ، هى بداية صحيحة ، ومحاولة جادة ، نحو تجريبية حقة ذات خصوصية أصيلة " (١١)

ثم تضيف تحت عنوان : صعاليك و مماليك .

" .... ومن الجزء الثانى لفرقة المعلم حنفى ، يحبظون تتويج الملك المظفر فى بطن أمه ، ثم زواج أمه من قائد الجيوش واشتعال الحرب والتنافس على الحكم .. ورغم أن الحكاية عن زمن آخر غير زمن الجزء الأول ولكنها تبدو امتدادا يؤكد عشوائية الحكم ، ولعبة الحكام الدائمة ، وهى القراءة الواعية للتاريخ

التى يقدمها المؤلف سيد محمد على ، وبحس نوعى النقدى صاغ المخرج محسن حلمى فرجة ممتعة تعتمد على مفهوم اللعبة بما تحمله من إمكانيات للكشف والتأمـــل والمشاركة بينها وبين المتفرج بما تحتوى من تكنيك (المسرح داخل المسرح) وتقمص العديد من الأدوار .... وبسخرية تنتمى لأسلوب المحبظاتية قـــدم محســن حلمى مفارقاته اللاذعة عبر أداء الممثل واستخدام الاكسسوارات . (١٢)

وعن قضية الارتجال فى العرض المسرحى قالت :

" تبقى قضية الارتجال فى حاجة إلى مناقشة ، حيث اختصرت مساحات الارتجال داخل العرض بينما التحبيظ هو مسرح شعبى إرتجالى . أحكم محسن حلمى السيطرة على الممثل ، ولم يترك أمامه ما يسمح له بحرية الارتجال وتحقيق المشاركة الفعلية والحميمة مع المتفرج . هل هو خوف من الممثل ؟ . إن فنانى قصر ثقافة الغورى حققوا قدرة متميزة على شرط العمل الجماعى . لكن الارتجال كعنصر أهم فى التمثيل يظل بحاجة إلى إمكانيات خاصة من التدرب والخبرة والدراية ، فهو لا يعنى ملء الفراغ المسرحى بأى شئ يخطر على بال الممثل ، وإنما يعنى استعدادا معرفيا وقدرة على الاكتشاف والفعل والمفاجأة لخلق عالم مسرحى كامل " (١٣)

وجدير بالذكر أن المؤلف قد ترك فى نص تجربة المحبظاتية مساحات للارتجال وإشراك جمهور المتفرجين فى العرض المقدم بداية من مساحة اختيار الفرقة التى تبدأ فى التشخيص وحتى العرض حيث يشترك الجمهور فى مناقشة قضية الحكم التى تعرض أمامه ، ولكن المخرج فضل أن يجعل العرض مغلقا خشية من رد فعل الجمهور الذى قد يكون غير مرغوب فيه ، أو قد ينحو بالممثل إلى مناطق أخرى غير مدرب عليها .

٢- وتحت عنـــوان " المحبظاتية وإحيـــاء المســـرح الشعبى " يقول حسن سعد : " استوعب الجيل الجديد كل تجارب الماضى وطورها للأفضل ويتحكم فى هذا ــ بطبيعته الحال ــ تعدد الرؤى وأهم من هذا التطور الثقافى والتكنولوجى مع المتغير السياسى .. يجسدها بوضوح عرض " المحبظاتية ". وأهم ما يميز

العرض تعدد مستويات " اللغة " واللغة ليست حوارا فقط ، فبالإضافة إلى الحوار نجد لغة التعبير الحركى " الرقص " وتشكيلاته المتعددة من دلالات ورموز وتصميم " الميزانسين " ويحمل أيضا رموزا ودلالات و فى النهاية بعدا تشكيليا وجماليا ، ويهم فى تحقيق هذا الموسيقى والشعر . ومن حكايات المحبظاتية فى عرض المؤلف السيد محمد على " حكاية نجم الدين " وما تضيفه من إسقاطات وانعكاسات سياسية بأسلوب انتقادى رائع مع مزج الشعر الشعبى بالموسيقى الشعبية واستخدام خيال الظل كمعادل مرئى لعملية الولادة كتعويض جمالى لتجسيدها مسرحيا على مستوى الأداء التمثيلى والحركى والتشكيلات الموازية . مما تقدم نستشعر أهمية اللجوء إلى التراث لخلق شكل مسرحى عربى تتوفر له الوجهة الأصلية التى تحدد ملامحه وهويته ، نستطيع أن نقول من خلاله هذا مسرح عربى . " (١٤)

٣- ومن مقال نقدى تحليلى مطول كتبته الدكتورة : نهاد صليحة

تحت عنوان : " المحبظاتية ولعبة الكراسى الموسيقية " نقدم هذا المقتطف :

" إن عرض المحبظاتية يستخدم تكنيك المسرحية داخل المسرحية بما يستتبعه من تداخل زمنى لتطرح حدثا مسرحيا تكشفيا ناميا يتلخص فى مقولة دورة الدوائر ودوال الدول وتقلبها فى لعبة السلطة . وتتشكل هذه المقولة من خلال التحول من الماضى القريب إلى الحاضر المعاصر عبر استعادة دورة التاريخ المملوكى أو " دائرة السوء " فتؤكد لنا استمرار لعبة الكراسى الموسيقية رغم اختلاف الأقنعة . وينفصل هذا الحدث المسرحى بصريا وصوتيا وتتكشف دلالاته من خلال سلسلة معقدة من التحولات فى هوية الأدوار والملابس والأقنعة وكل مفردات العرض المادية . فكل شخصية فى العرض تلعب مجموعة من الأدوار المتعاقبة عن طريق التقنع والتلوين الصوتى ، وقد تؤدى دورين فى آن واحد فتجدها على مستوى الصوت مثلا تستدعى دورا لاستفان روستى فى فيلم معاصر بينما تجسد على مستوى الرؤية أحد محبظاتية القرن التاسع عشر.. أو تؤدى دور الوزير الفاسد سنقر بصوت زكى رستم " (١٥)

وجدير بالذكر أن أبطال السامر الشعبى كانوا يتميزون بتقليد الأشخاص المحليين فى كلامهم وفى حركتهم وطريقة سيرهم ، وذلك بطريقه كوميدية تثير ضحك المتفرجين الذى يعرفون تلك الشخصيات معرفة جيدة .

وعن الملابس والديكور ، تقول الدكتورة نهاد صليحة :

" وكما يبدل الممثلين أدوارهم يبدلون ملابسهم ، بل أن نفس الملابس تتبدل بين الشخصيات. وينسحب مبدأ التحول على ديكور محمد الزرقانى على بساطة مفرداته ، فالصندوق الخشبى هو عرش وسرير وتابوت وسفينة ، والرايات هى رايات الفرح وأعلام الجيش ورايات الدراويش وحراب الحرس وأجنحة شبح روح حنفى فى الفقرة البرلسكية فى بداية الجزء الثانى وهلم جرا " (١٦)

ثم تتحدث كاتبة المقال عن فكرة الدائرة التى يقوم عليها العرض " وكما استلهم النص فكرة " الدائرة " المترسخة فى الفكر والتراث الإسلامى والمتجسدة فى معمار المكان المسرحى فى القبة الشاهقة التى تعلو حلبة التمثيل فى قصر الغورى للتراث ، استلهم محسن حلمى شكل الدائرة فى تصميم حركة العرض فكانت الدائرة البسيطة أوالملتفة المتداخلة ، المنفرجة فى حركة طاردة من المركز إلى الخارج أو المنكمشة نحو المركز ــ كانت الدوائر هى النسق التشكيلى الذى ألح على عين المتفرج طوال العرض ، فالدوائر الحركية فى الزفة الافتتاحية تفضى إلى الدوائر الحركية البسيطة والمركبة حول سرير الملك فى الجزء الأول ثم تتكرر فى إيقاع لاهث فى مشهد لعبة الكراسى الموسيقية وتنتهى بالدوائر الحركية المغلقة التى تطبق على المعلم وصبيه فى النهاية "(١٧)

٤- فى حوار أجرته مجلة المسرح مع الناقد الإنجليزى الشهير " مارتن إيسلن " الذى كان عضوا فى لجنة التحكيم للدورة الثامنة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، قال عن عرض المحبظاتية :

" هذا العرض وصلنى بطريقة واضحة كمحاولة لإحياء الأشكال القديمة للمسرح الشعبى ، إنه عرض بدائى يعتمد على الفكاهة الفجة مثل أداء الرجل الطويل لدور امرأة كما يحدث أحيانا فى المسرح الشعبى الغربى ، ورغم ذلك فقد كان جيد التنفيذ ومتقنا ، ولم أشعر بالملل لحظة واحدة وقد استمتعت به ، وإذا كنا لا

نستطيع أن نقارن مثل هذا العرض بأعمال " مارسل بروست " مثلا من ناحية القيمة الأدبية الرفيعة ، إلا أنه فى إطار نوعه باعتباره عرضا يقترب من السيرك أو المسرح الشعبى ، فقد كان يتدفق بالحيوية والإمتاع " (١٨)

استطلاع رأى جمهور " المحبظاتية "

على مدى ثلاث وعشرين ليلة عرض لتجربة " المحبظاتية " قام المؤلف باستطلاع رأى مائة من المشاهدين تم اختيارهم عشوائيا من فئات مختلفة ومن أعمار مختلفة ، وقد جاء تصنيف العينات كالتالى :

م	تصنيف العينات	عدد الرجال	عدد النساء	المؤهل الدراسى
١	عدد الحاصلين منهم على مؤهل عال	٤٦	١١	فى تخصصات مختلفة
٢	عدد الطلبة والطالبات دون سن الثامنة عشر	٤	٩	فى مراحل تعليمية مختلفة
٣	عدد غير الحاصلين على مؤهل عال	٧	–	دبلوم فنى صناعى
		–	٣	دبلوم تجارة
٤	عدد الذين يعرفون القراءة والكتابة فقط	١٢	٨	من غير الحاصلين على مؤهل
	المجموع	٦٩	٣١	
	الإجمالى	١٠٠		

وقد تم استطلاع رأى المتفرجين عن طريق تسجيل لقاءات معهم على شرائط (كاسيت) ، يحتفظ بها المؤلف .

وكانت الأسئلة المطروحة عليهم كالتالى :

- السؤال عن الاسم ، والسن ، والمؤهل الدراسى ، والوظيفة التى يشغلها
- السؤال عن المنطقة التى عاش فيها أطول فترة من حياته .
- هل رأيت موالد أو احتفالات شعبية من قبل ؟
- هل شكل المسرحية غريب عليك ؟

- هل وصلتك رسالة العرض بسهولة ؟
- هل تفضل تكرار هذه التجربة فى موضوعات أخرى ؟

وقد اتفق معظم أفراد العينة على إعجابهم الشديد بتجربة " المحبظاتية " كما أكدوا وصول رسالة العرض إليهم بسهولة ويسر . أما عن شكل التجربة فقد صدمهم فى البداية لكن تدريجيا تآلفوا معه وأحبوه .

وعن تكرار هذه التجربة فى موضوعات أخرى ، تمنى الجميع حدوث ذلك بشرط أن يكون الموضوع مناسبا ، وإليكم بعض المقطتفات من آراء أفراد العينة :

أولا :آراء بعض الحاصلين على المؤهلات العليا :

- فكرة المسرحية وصلت .. عرض شيق جدا وممتع جدا .. محتاج إلى شئ من التفكير ، وعقلية مدربة . شكله غريب لكن محبب .. صُدمت بشكله فى البداية لكن استطاع أن يدخل إلى عقلى بسهولة . أحب تكرار هذا الشكل مع الأخذ فى الاعتبار أن هذا يحتاج إلى نصوص معينة ، نحتاج أيضا إلى الأشكال التقليدية حتى لا ننفصل عن العصر . (١٩)
- العرض وصل بطريقة مباشرة وسهلة بسبب أداء الفنانين ، الشكل جميل ولكن ليس كل المسرحيات يمكن تقديمها بهذا الشكل ، يجب أن نختار الموضوع المناسب المهم المؤثر (٢٠)
- شكل المسرحية قريب من الجمهور لأن معظم الأحياء هنا يتجول فيها الحاوى . الرسالة واصلة لأن فيها من المباشرة ، الشكل ليس غريبا ولكن قريب من أهالى المنطقة . أحب تقديم مسرحيات أخرى فى هذا الشكل ، ولكن هناك نوعية من الناس لا يصل لها هذا الشكل . (٢١)
- المسرحية جميلة ومسلية وتمتعنا بالعرض فهو على مستوى راق جدا ، وقد وصلت الرسالة إلى تفكيرنا بسهولة . أحب تكرار نفس الشكل فى مسرحيات أخرى لأنه سوف ينجح جدا لأنه قريب من تاريخنا وسهل الفهم . (٢٢)
- رسالة المسرحية سهلة الوصول ، المتفرج يستطيع أن يفهم ما ترمز إليه المسرحية . شكلها جديد وقد لفت نظرى استخدام عرائس خيال الظل التى اختصرت كمية من الأحداث . سوف ينجح تكرار هذا الشكل ، فإذا كان الجمهور

يقبل أى عمل مبتذل ذلك لأنه ليس أمامه البديل ، فإذا كان البديل ذلك الشكل الجديد على الفور سوف يقبل عليه الجمهور . (٢٣)

- سهلة وشكلها ليس غريبا ، سمعت عن هذه المسرحية كثيرا فحضرت من بلدتى لمشاهدتها . لو عملنا نفس الشكل فى موضوعات أخرى سوف تجد إقبالا جماهيريا . (٢٤)
- الرسالة وصلتني ، ليست صعبة ولكن الجرعة كانت كبيرة فالمسرحية تريد أن تقول أشياء كثيرة فى وقت واحد . الشكل كان فيه شئ جديد ، شعرت أنها من داخل المجتمع (٢٥)
- وصل العمـــل الفنى إلينـــا ، الموضوع واضح جدا وظاهـــر وداخله أكثر من مضمون . لقد رأيت هذا الشكل من قبـــل فى مسرحية القاهـــرة ٨٠ ، إخــــراج سمير العصفورى . لو تكررت هذه التجربـــة سوف تجـــد إقبالا من الطبقات الشعبية (٢٦)
- فى البداية كانت المسرحية صعبة ولكن تدريجيا وصلت رسالتها إلينا . شكلها ليس غريبا ولكنه جديد . ولو تكررت التجربة فى موضوعات أخرى سوف تجد إقبالا جماهيريا (٢٧)
- فيها جنون مع فنون ، الرسالة وصلت بدليل كنت أراقب المشاهدين فأرى رد فعل كل مشهد على وجوههم لو تكررت التجربة سوف تجد إقبالا كبيرا بشرط عمل دعاية توضح للناس من هم " المحبظاتية " . (٢٨)
- حقا كنت سعيدا لأننى رأيت دراسة مسرحية للظواهر المسرحية فى موقعها الأساسى (قصر الغورى للتراث) وداخل مجتمعها وداخل بيئتها الشعبية .الرسالة واصلة والشكل ليس غريبا ولكنه جديد . أحبذ تكرار التجربة لأنهـــــا سوف تنجح . (٢٩)
- شكل المسرحية يهم المتخصصين أكثر ، ولكنه يشد الجمهور الشعبى البسيط ويجعله يشعر أن هناك أشكالا أخرى للفرجة و أيضا تكون مقرونة بالكلمة المفيدة التى تعطى معلومة تاريخية . ليس شكلا غريبا . ولكن هذا العرض يعتبر تجريبيا يفيد المتخصصين فى المسرح . تكرار التجربة يكون مجديا جدا ، ولكن

يجب أن يكون هناك خط درامى يربط العرض ككل . جميل جدا استعادة استقراء التاريخ من وجهة نظر " المحبظين " (٣٠)

- سهلة ومقبولة ، فيها دمج بين النظام الموجود حاليا والقديم ، حققت سعادة للناس لدرجة أنها صرفتهم عن مشاهدة التليفزيون فى شهر رمضان . شكلها ليس غريبا . وتكرارها سوف ينجح . (٣١)
- العرض جديد ، والأحداث مرتبطة بمكان العرض ، وذلك يعطى توحدا للجمهور مع موضوع المسرحية ، ثم يندمج بعد ذلك فى العرض . تكرار التجربة مطلوب ولكنه يحتاج إلى متفرج متخصص . (٣٢)
- طريفة جدا ومناسبة جدا لمكان العرض ، وشكلها جديد ، والمتفرج كان محتاج إلى أن يرى شكلا جديدا للمسرح . رأيت العرض مرتين . أرى خيال الظل دخيل على العرض . مطلوب تكرار التجربة . (٣٣)
- المسرحية مفهومة لأنها تشرك الجمهور فى العرض منذ بداية العرض فيندمج مع أحداث المسرحية . تكرار هذا الشكل مهم لأنه يتفاعل مع الناس (٣٤)
- أعجبت بالشكل لأنه غير مألوف ، المكان وطريقة العرض عملا تفاعلا بين الناس . لا يوجد مغالاة فى الأدوار . خامات الملابس والديكور تم شراؤها من الشارع الذى فيه قصر الغورى للتراث مكان عرض المسرحية .وصلت الرسالة بسهولة . مطلوب تكرار الشكل لأنه يصل إلى الناس بسهولة . (٣٥)

ثانيا: آراء بعض غير الحاصلين على مؤهل عال :

- كانت غريبة ولكننى فهمتها . أول مرة أرى ممثلين يمثلون أمامى هكذا . لقد فهمتها بعد مشاهدتها للمرة الثانية وتكرار هذا الشكل سوف ينجح و "يبقى هايل قوى " (٣٦)
- سهلـــــة وحلـــــوة ، فهمتها (نص نص). ليست غريبة. لو تكررت سوف تنجح . (٣٧)
- " شوفتها قبل كده وكل يوم أتفرج عليهـــــا . النـــاس تحـــب تتـــفـــرج على النوع ده " (٣٨)

- " أفهمها لأنى متعلم وهى تحكى التاريخ على الطراز الكوميدى ، النهاردة تالت مرة أشوفها ولسه ح أشوفها بكره . شكلها غريب عليا لكنى منبهر بيها " (٣٩)
- " شكلها صعب شوية لكن حلو ، لو اتكررت إنشاء الله ح أشوفها " (٤٠)
- شكلها مألوف ، ووصوله سهل ، فيها بعض المناطق الصعبة . رأيتها من قبل فى العام الماضى . (٤١)
- سهلة بالنسبة لى . هى فن أصيل . فهمت المسرحية من مشاهدتها للمرة الثالثة . (حضرت عشان أعرف بتتكلم عن إيه) . لو قدم نفس الشكل سوف تجد إقبالا جماهيريا . (٤٢)
- سهلة لكن أداء الممثلين غريب . لو تكررت فى الإمكان أن تنجح . (٤٣)

ثالثا : أراء بعض الطلبة :

- كانت سهلة فى بعض الأحيان ، وصعبة فى أحيان أخرى حيث تجرى الأحداث بسرعة . لهجة شاعر الربابة (الصعيدى) غير مفهومة لنا . الشكل كان غريبا ولكن تقبلناه بسهولة . تكرار هذا الشكل سوف ينجح ويتوقف ذلك على مستوى تعليم الجمهور . (٤٤)
- " فهمت أن أيام زمان كانوا بيحتفلوا كده . عاوزين يموتوا السلطان عشان مراته تاخد الحكم وكل حاجة تكون ملكها . أحب أشوف زيها تانى . " (٤٥)
- شكل المسرحية لم أكن أتصوره فقد كان جديدا فعلا . الأحداث مفهومة . تكرار التجربة مفيد جدا . (٤٦)

تجربة : فرقع لوز

بعد النجاح الكبير الذى حققته تجربة " المحبظاتية " كان لابد من كتابة تجربة أخرى تسير على نفس الدرب ، وتكون مكملة لها ، وتعرض فى نفس المكان بنفس المخرج " محسن حلمى " ، وبنفس فريق العمل ، ومن ثم كانت تجربة " فرقع لوز " التى عرضت خلال شهر رمضان عام ١٩٩١ فى قصر الغورى للتراث ، وكان ذلك عقب غزو العراق لدولة الكويت ، مما أثر على المؤلف أثناء كتابته لأحداث المسرحية التى ظهر فيها أكثر من إسقاط سياسى على الوضع العربى الراهن .

لم تكتب تجربة " فرقع لوز " فقط من أجل تكرار نفس شكل تجربة " المحبظاتية " لاستثمار نجاحها ، ولكن أراد مؤلفها وضع قواعد للعبة التحبيظ الشعبية بطريقة علمية حتى يستفيد منها المهتمون ، فيعرفون الفرق بين التمثيل والتحبيظ .

ملخص الأحداث :

تدور أحداث المسرحية عقب حادثة شنق السلطان " طومان باى " على باب زويلة مع بداية القرن السادس عشر ، بعد الغزو العثمانى للدولة المملوكية فى الشام ومصر والذى نتج عنه استيلاء السلطان العثمانى " سليم الأول " على الشام فى موقعة " مرج دابق " التى قتل فيها السلطان الغورى، ثم على مصر فى موقعة " الريدانية " ، وهو ما كشف عن فساد أمراء المماليك .

وتبدأ الأحداث بمجموعة من الدراويش يعتكفون فى مدفن الغورى حيث يقومون بطقس الذكر،ولكن بمجرد أن يخلو الطريق أمام المدفن من عسكر الأتراك يتحولون إلى فرقة " محبظاتية " يقودهم " الريس زقزوق " ويعاونه "الأسطى حنفى" ، كما نتعرف على " عرفة الناضورجى " ، و " الأسطى عزيزة " وعلى طموحاتها فى أن تقوم بتشخيص دور " شجر الدر".. ونتعرف أيضا على الظروف والعوامل المحيطة بأفراد هذه الفرقة من قهر ومطاردة من عسكر الأتراك بعد أن أصدر السلطان العثمانى أوامره بقتل كل صاحب لعبة يتعرض فيها للحكم التركى بالنقد ، ولما كانت ألعاب " المحبظاتية " تقوم أصلا على النقد والسخرية من السلطة الحاكمة فهم بذلك

من المطلوبين ، ومن ثم فقد اختفوا عن الأعين داخل مدفن السلطان الغورى ، الذى لم يدفن فيه بعد أن اختفت جثته فى معركة " مرج دابق " .

إن هدف " المحبظاتية " ــ بالإضافة للاختفاء عن أعين عسكر الأتراك ــ هو لم الشمل من أجل إجراء تدريبات يكون من شأنها تعليم الجيل الجديد من " المحبظاتية" فنون لعبة التحبيظ حتى لا تتعرض للانقراض فى حالة القبض على أرباب اللعبة وقتلهم من قبل عسكر الأتراك.

يعلمون أولادهم كيف يشخصون والى الشرطة بجبروته وسلاطة لسانه وكيف يشخصون المواطن المغلوب على أمره ، وكيف يشخصون تخاذل أمراء المماليك ، ...:...الخ . يعلمون أبناءهم كيفية التشخيص فى افتعال وليس فى انفعال حقيقى ، وذلك بشكل (كاريكاتيرى) سافر .

أنهم يقومون بهذه التدريبات من خلال إعادة تشخيص حكاية احتلال مصر من قبـــل السلطان العثمانى " سليم الأول " وصراعه مع السلطان " طومان باى ".

عندما انتصر سليم الأول على السلطان الغورى فى موقعة " مرج دابق " طمع فى احتلال أرض الحجاز ليكون راعيا للإسلام وخادما للحرمين الشريفين ، ولكنه خشى أن يدخلها بحد السيف فتثور مشاعر المسلمين فى كل مكان ، وللخروج من هذه المعضلة اقترح عليه " إبراهيم السمرقندى _ أحد المماليك الخونة المنشقين عن طومان باى ــ أن يدخلها عن طريق مصر مادامت هى تابعة للدولة المصرية . على الفور أمر "سليم الأول " قواته بالزحف على مصر من أجل فتحها والجلوس على عرشها . يأمر طومان باى بجائزة قدرها ألف دينار لمن يأتيه برأس " إبراهيم السمر قندى " الذى خانه وعاون ابن عثمان ضده . يتخاذل أمراء المماليك عن الخروج مع " طومان باى " لملاقاة جيوش ابن عثمان المتعبة ــ من عناء الطريق ــ فى صحراء الصالحية أو حتى فى صحراء بلبيس ويفضلون ملاقاتهم فى الريدانية بالقرب من الخنكاه .

إن وصول الجيش العثمانى إلى الخنكاه كانت له عواقب وخيمة ، فقد حدث ما تنبأ به " طومان باى " ، حيث وجدوا المزارع الخضراء والعشب مما أتاح طعاما

للعسكر والخيل بعد أن استراحوا من عناء السفر ، ومن ثم قويت شوكتهم فى معركة الريدانية فانتصروا على جيش المماليك .

ولكن " فرج العتّال " وزوجته " أم بلحة " لم يغمض لهما جفن منذ أن علما بخبر المكافأة التى أعلن عنها " طومان باى " مقابل رأس إبراهيم السمرقندى ، طرقا كل طقوس السحر والشعوذة الخاصة بالجلب حتى استطاعا فى النهاية أن يجلبا إبراهيم السمرقندى إلى بيتهما وجز رأسه . وفى نهاية المشهد الختامى الذى كان يجلس فيه سليم الأول أسفل جثة طومان باى ـ المدلاة فوق باب زويلة ـ يتشفى فيه ويسبه ، فى هذه اللحظة يصل فرج وزوجته يحملان رأس إبراهيم السمرقندى ويضعانها بين يدى سليم الأول بعد أن يطلبا منه الفدية وهما معتقدان أنه طومان باى الذى يعتب عليهما ـ وهو مشنوقا ـ على الحضور بعد فوات الأوان . يأمر سليم الأول بقتلهما قصاصا لصديقه إبراهيم السمرقندى .

وفى نهاية العرض يتحول " المحبظاتية " مرة ثانية إلى هيئة الدراويش حيث ينخرطون فى الذكر والإنشاد ، فقد جاءتهم الإشارة بأن عسكر الأتراك يمرون أمام مدفن الغورى الذى يختبئون فيه .

- ألعاب "التحبيظ " فى تجربة " فرقع لوز"

١- الحرص فى كل مشهد على تأكيد الفرق بين الأداء التمثيلى التقليدى والأداء التمثيلى (التحبيظى) ، من حيث طريقة الإلقاء وحركة الممثل (المشخص) .

٢- إعطاء عنوان لكل مشهد (بابه) لتأكيد المعنى المراد توصيله من اللعبة المقدمة ، مثل : " بابة إللى طلع الشجرة بلسانه " ، " بابة الحشوة الجديدة لكرسى العرش " بابة الأباضايات " ، " بابة وراء كل حربجى حرمة " " بابة عرّونا ولاتبكونا " " بابة حاميها حراميها " .

٣- استخدام عروسة القفاز للتعبير عن شخصية " عبد البر بن محاسن " الذى كان مثل الدمية فى يد السلطان .

٤- عودة المماليك من المعركة مهزومين ، عرايا ، يرتدون " براميل " خشبية مفتوحة من أعلى ومن أسفل ، بعد أن جردهم السلطان سليم الأول من أسلحتهم وملابسهم .

٥- تقديم طقوس السحر المختلفـــة التى تظهر فيـــها بعض العفاريت التى يشخصـها " المحبظين " .

٦- ظهور السلطان الغورى مقتولا ، يتفحص مدفنه بينما نرى سيفا يخترق بطنه ويخرج من ظهره ، يتحاور مع روح الطواشى " مختص " المالك الأصلى للمدفن الذى اغتصبه منه عنوة ، فقدر له ألا يدفن فيه .

٧- تجسيد المعركة الحربية على غرار معارك أبى زيد الهلالى و الزناتى خليفة ، حيث يقف القائدان فى الميدان ويتصارعان بالكلمات الموزونة شعرا .

٨- استخدام عجلات حربية فى المعركة يجسدها " المحبظين " أنفسهم ، الذين يجسدون أيضا الديوك التى تتصارع فى المعركة ثم الثيران ، وأخيرا الثعابين الأتراك التى تنتشر فى المكان بحثا عن المماليك الهاربين .

٩- طومان باى يتحدث وهو مشنوق فوق باب زويلة معاتبا " فرج العتال " وزوجته " أم بلحة " على إحضارهما رأس إبراهيم السمرقندى بعد فوات الأوان .

ملاحظات المؤلف حول تجربة " فرقع لوز "

• لقد صنف البعض هذه التجربة بأنها مسرح الإسقاط السياسى ، وذلك حين قال :

" يقدم لذات المؤلف : السيد محمد على ، وذات المخرج : محسن حلمى العرض المسرحى التحبيظى "فرقع لوز " وهو عرض هزلى ساخر ينتمى إلى نوعية مسرح الإسقاط السياسى الذى يستخدم التاريخ متسترا به كبعد زمانى يسقط منه على الحاضر والواقع العربى الحالى [غزو العراق للكويت] ، أيضا جاء استغلال المخرج للمسطح الأرضى برسم خريطة الوطن العربى وبألوان تمتزج من الإضاءة مشيرا وموحيا إلى تلك العلاقة الرابطة بين الحدث التاريخى القديم والواقع العربى الحالى استغلالا فنيا ناجحا يحسب له وهو كذلك يحسب للمؤلف باستغلاله الحادثة التاريخية ــ هزيمة الحكم المملوكى فى الحرب ــ كبعد زمانى يسقط منه على الحاضر والواقع العربى، فحقق بذلك أهم عناصر نجاح مسرح الإسقاط السياسى" (٤٧)

- جاءت تجربة " فرقع لوز " على شكل (بروفة) مسرحية ، يحدث فيها خلط بين أحداثها وبين أحداث الواقع المحيط بفرقة " المحبظاتبة " ، فعند لحظة ما حيث تصل فيها الأحداث إلى ذروة الانفعال نكتشف فجأة أن ما حدث أمامنا هو مجرد " بروفة " للتدريب على موقف معين .
- أدى الاستغراق فى شكل التجربة ، وكذلك الاستغراق فى تنفيذ فنون لعبة التحبيظ إلى نسيان قضية علاقة الممثل بالمتفرج الحقيقى فيما عدا بداية العرض .

تجربة : الخلابيص

أول من ذكر لفظ "الخلابيص" هو المؤرخ عبد الرحمن الجبرتى ، فقد أشار فى أحداث عام ١٢٢٢ هـ إلى " الخلبوص " الذى كان يصيح معلنا قيمة النقوط الذى دفعه احد الحاضرين استحسانا لما شاهده من طرب وغناء و تمثيل . (٤٨)

وفى معجم لسان العرب يذكر لنا ابن منظور كلمة " الخلبصة " بمعنى الفرار ، وبذلك تصبح الخلابيص لغويا بمعنى الفارين من المجتمع أى الذين يعيشون على هامش الحياة . (٤٩)

وقد كان للخلابيص مجتمعات خاصة يعيشون فيها مثل مجتمعات الغجر ، أو أحياء خاصة فى المدن مثل حى الشيخ سالم بالفيوم ، حيث يتدربون فيها على الغناء والتمثيل ، فهم دائما على استعداد لإحياء أى فرح يدعون إليه نظير أجر معلوم ، ذلك بجانب ما يجمعون من نقوط . (٥٠)

وجدير بالذكر أن نورد الفرق بين الخلابيص والمحبظاتية ، فالخلابيص كانوا يقدمون التمثيل مصحوبا بالغناء ، أما المحبظاتية فقد كانوا يقدمون التمثيل مصحوبا بألعاب الأكروبات

نص مسرحية الخلابيص :

لقد جمع المؤلف مادة هذه المسرحية من قرية كفر الشرفا التابعة للقناطر الخيرية، ثم أعاد صياغتها فى شكل شعبى مراعيا فيه خصائص عروض السامر الشعبى (الخلابيص) التى ناقشناها فى هذه الأطروحة .

كما استعان المؤلف بالموسيقى : شكرى محمد على (شكرى مرسى) فى جمع الموسيقى والأغانى الشعبية من الموروث الشعبى المتبقى فى بعض قرى الوجه البحرى لاستخدامها بعد إعادة صياغتها فى ألحان جديدة لكلمات الأغانى التى كتبها المؤلف لهذه التجربة وذلك لكى تكون الألحان وكلمات الأغانى من نفس النسيج الشعبى المقدم .

عرض تجربة : الخلابيص

تم عرض تجربة الخلابيص فى شهر رمضان ، وذلك فى ديسمبر عام ٢٠٠٢ م ، إخراج : عبد الرحمن الشافعى .

مكان العرض :

قاعة المعرض فى مركز الهناجر للفنون بعد إجراء التعديلات عليها لتصبح قاعة عرض شبه دائرية لتناسب التجربة .

شكل العرض :

جاء العرض فى شكل سامر شعبى ريفى تقوم فرقة من الخلابيص بإحيائه ، ويحضره كل من العمدة وشيخ الخفر الذى يكلفه العمدة بمهمة تنظيم السامر والإشراف عليه .

وقد حرصنا فى هذه التجربة على :

- كشف كواليس اللعبة للجمهور منذ البداية .
- تقديم علاقة حية بين الممثل والمتفرج الحقيقى .
- محاولة قراءة الواقع الإجتماعى والسياسى المعاصر من منظور شعبى .
- الاهتمام عند كتابة شخصيات المسرحية بأن يؤدى الممثل أكثر من شخصية متناقضة، كما كان يحدث فى عروض السامر الشعبى.

ملخص أحداث المسرحية :

لقد رأى الشيخ علوان فى الرؤيا أن القيامة قد قامت ، وعندما استيقظ من نومه فسر هذه الرؤيا بقرب وفاته فطلب من أولاده الاستعداد لذلك اليوم بتجهيز المدفن بشكل يليق بمقامهم بين العائلات التى تجمع بينهم وبينها مصاهرة ، أما هذه الرؤيا فقد نزلت على أهالى كفر الشرفا كالصاعقة فقد صدق الجميع أن القيامة سوف تقوم

حقا ومن ثم تكالب الجميع على شراء المدافن حتى ارتفع سعرها إلى أقصى حد مما أثر على موعد زفاف العريس عوضين بعد أن اشترطت عليه حماته لإتمام هذا الزواج بأن يوفر مدفنا مناسبا لعروسه مثل بقية أخواتها .

ويسمع فرج الشواشى كبير عائلة الشواشنة بالصعيد خبر يوم القيامة فيحضر إلى كفر الشرفا لمقابلة أحد سماسرة المقابر ويطلب منه بناء هرم ليدفن فيه ويسميه هرم منفرج .

ولكن سرعان ما نكتشف أن تفسير هذه الرؤيا هو هجوم الجراد على البلاد والذى إلتهم الأخضر واليابس ، ولكن من حسن حظ أهالى كفر الشرفا أن السماء أمطرت عندما كان الجراد متجها إلى أرضهم فسقط الجراد مع المطر على أرض الوسية وأبادها .

يعلم الملتزم بخبر الجراد وفى نفس الوقت تجيئ له الأخبار من الأستانه عن المؤامرة التى تحاك فى الخفاء لعزل وإلى مصر مراد باشا ، فيقرر جمع أموال كثيرة ليدفعها رشاوى وبراطيل إلى الباب العالى ليحتفظ بمكانته فى مصر ، و لكن الجراد قضى على زراعات الوسية ومن ثم يقرر الملتزم أن يأخذ الضريبة التى يحتاجها من أهالى كفر الشرفا لأنهم الكفر الوحيد الذى نجا من الجراد ، ويعلم أهالى كفر الشرفا بمؤامرة الملتزم ضدهم و أنه سوف يقوم بجمع الضريبة يوم سفره إلى القلعة فى مصر حتى لا يعطيهم أى فرصة لشكايته عند الوالى.

ويلجأون إلى حيلة غريبة جدا حيث يدخلون جميعا إلى المسجد من أجل صلاة الجمعة رغم أن اليوم كان الأربعاء ، وبذلك يختفى جميع رجال الكفر من أمام الصراف الذى يفشل فى جمع الضريبة المطلوبة قبل موعد رحيله .

ويتوعد الكاشف بالعودة مرة ثانية من الأستانه للانتقام من أهالى كفر الشرفا .

وتأتى أغنية النهاية : التعلب فات فات وفى ديله سبع بلوات

ما فاتشى عليكو الديب الديب السحراوى

فات .... فات..... ونيمنا فى سكر نبات

....

يا بلادنا يا بلاد الخير

خدى بالك م الدار والدير

لو يوم نستسلم للغير

يكلونا ويرمونا فتات

والتعلب فات ....

....

....

التعلب وعلينا ولخ

لخلخنا ودوخنا إلخ

خد بالك لا تقع فى الفخ

خد بالك دا التعلب آت

التعلب آت التعلب آت...   وفى ديله سبع بلوات

لتحذر المتفرجيــن من الثعلب القادم الذى سوف يحضر متخفيا فى أشكال كثيرة لينهب ثرواتهم ويقضى عليهم .

ملاحظات نقدية حول عرض " الخلابيص" :

١- فى مقال بعنوان " فرجة شعبية ممتعة لخلابيص الهناجر "، يقول عبد الرازق حسين : " المؤلف اعتمد على هذه الحكايات الطريفة [التى جمعها من كفر الشرفا] فى بناء نسيج درامى ، يستفيد من ثراء الإطار الشعبى وتنوع شخوصه ، وكانت عناصره الأساسية لتجسيد الحدوتة مطربين شعبيين ، شيخ خفر ، عمده غائب حاضر، مجموعة خلابيص يجمعون بين البساطــة والشهامة والقدرة على فهم الواقع والسخرية منه ، والتعبير عن الحس الجمعي للبسطاء .

ويستخدم [المؤلف] أيضا منهج المسرحية داخل المسرحية ، الذى يعتمد على الكسر الدائم للإيهام ، والتأكيد على استمرار حالة التشخيص ،

والمزج الدائــم بين الواقع والتمثيل " (٥١).

كما أشــاد كاتب المقال بالحلول الفنيــة التى أوجدهــا مخرج العرض "عبد الرحمن الشافعى" ، ومهندس الديكور "إبراهيم الفو" للمشاكل التى واجهتهما داخل قاعة المعرض ،

لتصبح مناسبة لهذه التجربة ، " أول هذه المشاكل اتساع منطقة التمثيل ، و تعدد مناطق الأداء الدرامى ، مما يتطلب وجود معادل تشكيلى يصنع حالة من التوازن لهذه المساحة الكبيرة. وصنع مهندس الديكور سينوغرافيا تتفق و تلخص مضمون الحالة الفنية للعرض ، خامات بسيطة ، فقيرة ، لكنها فى الوقت ذاته تعكس حالة من الثراء الفنى للعرض و توحى للمشاهد بعدة دلالات و رموز فنية للمكان و الزمان و البناء النفسى للشخوص"(٥٢)

٢- وعن قلب الأوضاع فى هذه التجربة ، يقول : أحمد عبد الحميد

" ويبدأ التناول الساخر فى قلب الأوضاع فأهل العروس فى الحكاية لا يسألون العريس عن عش الزوجية ، وإنما عن " المتر والنصف " الذى سوف تدفن فيه العروس إذا صحت إشاعة يوم القيامة . وجاء الطوفان . ومن خلال هذه العقدة يحدث " التلسين " ونقد الواقع وإبراز المعنى البعيد ليوم القيامة . وهو الخطر الأمريكى الزاحف على المنطقة . ويصبح التماس مع الحاضر أقوى من الدعاية الهزلية والحكاية التراثية . ويلعب الغناء دورا أساسا مع التشخيص والتنكر والتلسين فى بناء الحدث واستكمال مقوماته الفنية و " أسر " المشاهد والاستحواذ على حواسه وإمتاعه " . (٥٣)

وفى نهاية المقال يشيد أحمد عبد الحميد بطابع كوميديا العرض حيث يقول فى هذا الصدد " إن مثل هذه العروض تلجأ عادة إلى الكوميديا الخشنة والتلميحات الجنسية لفظا وحركة ...ولكن هذا العرض العميق الجرئ . حافظ على فنية العرض وسمو خطابه الكامن بين السطور ، كما حافظ العرض على التدفق وتجديد المتع البصرية والوجدانية وبروز المعانى والدلالات برشاقة ولطف وخفة ظل وتوصيلها بوضوح فى حميمية مدهشة " . (٥٤)

٣- أما " جمال عمر " فيرى أن " أجمل ما فى هذا العرض أنه يمكن أن يقام فى أى مكان فى الشارع ، فى ساحة من الساحات الشعبية أو ميدان من الميادين ، أوجرن داخل قرية ، وهذا هو الفن الأصيل الذى يجب أن يلفت الأنظار إليه ، وقد أغرقتنا الأكليشيهات الفنية المغتربة عن عالمنا المصرى الخاص ، وعن واقعنا المتخم بالقضايا العصرية " . (٥٥)

وعن علاقة العرض المسرحى بمشكلاتنا الاجتماعية والسياسية يؤكد جمال عمر أن " الكاتب سيد محمد على ، حاول أن يضفر بعض مشكلاتنا الاجتماعية والسياسية من

خلال رؤى فنية معاصرة لبعض المظاهر السلبية التى تألقت فى مشهد الفنان سامى مغاورى ، وهو يتقمص شخصية فرج الشواشى ، الذى يأتي من جنوب مصر ، من صعيدها ليحلم بشراء مقبرة كبيرة أو بالأحرى هرم رابع يصبح هرم " منفرج " يزوره السياح والأجانب وأفواج طلبة المدارس والجامعات وتقام حوله أوبراءعايدة كل عام ، بشكل كوميدى ساخر يطرح تزييف بعض الحقائق التى يعانى منها المجتمع عندما نخشى المسؤلين فنزيف الصورة أمام أعينهم ونجملها. ومن المشاهد الجميلة التى تطعننا فى هويتنا التى نفتخر بها دائما مشهد التسول مجسدا لبعض السلبيات التى نحاول أن نجافيها بكل ما نملك من قوة فى العمل الجاد والفكر الذى يبنى اقتصادا متقدما " . (٥٦)

٤- وتحت عنوان " قليل من الإمكانيات .. كثير من الإبداع " يضيف عمرو داره ، معنى آخر لكلمة " الخلابيص " حيث يقول :

" إذا كان معنى الخلبصة فى معجم " لسان العرب " بمعنى الفرار ، فإن ذلك لا يعنى فقط ما جاء بكلمة العرض بأن جماعة الخلابيص تعنى الفارين من المجتمع أى الذى يعيشون على هامش الحياة ، ولكننى أرى أن معناها يتجاوز ذلك إلى معنى القادرين على الهروب من المحاسبة والعقاب ، باستخدام ما نسميه اليوم بالإسقاط السياسى ، حيث كان من الصعب محاسبتهم عما يقدمونه فى الأفراح من فقرات ونمر شعبية تتناول بالنقد اللاذع الكثير من السلبيات ، ولكن بصورة غير مباشرة ، فهم يقومون بإعادة قراءة الواقع بمنظور شعبى ساخر " . (٥٧)

ثم أشاد بعد ذلك بالرؤية الإخراجية التى قدمها عبد الرحمن الشافعى وذلك فى تقديم رؤية مسرحية متكاملة ، موظفا إمكانيات المسرح الشامل ليحقق فكرة تكامل الفنون حيث وفق فى اختيار ثلاثة ممثلين على درجة عالية من المهارة الفنية والحضور المحبب ويتمتعون جميعا بقدرات الممثل الشعبى الحقيقى القادر على الارتحال والإبداع والغناء والرقص ، وكذلك على تقديم شخصيات مختلفة وبسرعة فائقة ، حيث قام كل منهم بتشخيص أكثر من أربع شخصيات وذلك فقط عن طريق الاستعانة بقطعة ماكياج أو ملابس أو إكسسوار . كما أشاد أيضا بالملحن " شكرى مرسى " الذى قام بتقديم الموسيقى والألحان بالاعتماد على الكثير من الألحان الشعبية فنجح فى إضفاء جو من البهجة والمرح ، كما نجح فى التعبير الموسيقى عن مختلف الأحداث الدرامية . (٥٨)

وقد ختم عمرو دواره مقاله بالحديث عن الرؤية التشكيلية فى العرض التى قام بها إبراهيم الفو حيث قال :أنه " نجح فى تحقيق رؤية المخرج وتقديم إطار مناسب يتسم بالبساطة الشديدة والإبداع والابتكار ، فيكفى أن يقوم ممثل بإمساك حبل معلق فى أعلى خشبة ليشعرنا بأنه حبل سارى المركب ، ..... كما يمكن للدكة التى يجلس عليها العروسان أن تتحول إلى كنبة أو سحارة ، وجميعها قطع صغيرة من الديكورات صنعت بخامات رخيصة الثمن ، ولكنها جميلة ومعبرة مثل الخيش والحبال ، فتكاملت مع باقى مفردات العرض لتقدم لنا رؤية وفرجة شعبية تنجح فى تحقيق التواصل مع المشاهدين دون إدعاء أو إفتعال " . (٥٩)

٥- فى النشرة الخاصة بعرض " الخلابيص " تساءلت " هدى وصفى " هل يمكن أن تتمخض عن عروض المحبظاتية والخلابيص أشكال مسرحية عربية مختلفة عما نقلناه عن المسرح الغربى ؟ ...ثم أضافت سؤالا آخر : هل تصلح هذه العروض لتكون مرجعية لفن يحمل سمات الخصوصية الثقافية لفنون الفرجة العربية ؟ (٦٠)

ومن مجلة صبــاح الخير ، تأتى لنا الإجابــة عن هذه الأسئلة على لســان " محمد بغدادى " الذى كتب تحت عنوان "الخلابيص يدخلون القرية"

يقول : " ولأن " الست هدى " تركت للمشاهد الإجابة . أعتقد أن من شاهد العرض واستمتع به يستطيع أن يقول باطمئنان نعم . وبالفم المليان . هذه العروض تصلح لتأسيس أشكال مسرحية عربية تحمل سمات خاصة لفن الفرجة العربية . ومن خلالها يمكن تطوير هذه الأشكال لنصل إلى أطروحات جديدة فى شكل ومضمون مسرحنا لننفذ عبرها إلى وجدان العالم محتفظين بهويتنا الثقافية ومتطلعين لآفاق عالمية قادرة على احتضان خصوصيتنا بصدر رحب ودهشة رائعة " . (٦١)

٦- فى مقال باللغة الإنجليزية نشر فى (جريدة الأهرام Weekly) بتاريخ ٢٥ ديسمبر ٢٠٠٢ ، كتبت نهاد صليحة تحت عنوان : (The art of dodging) نقدا مطولا لتجربة " الخلابيص" أشادت فيه بالتجربة، نصا و إخراجا ، ثم قدمت تأصيلا لتجربة " الخلابيص " فى ضوء تجارب المؤلف السابقة المستلهمة من . عروض السامر الشعبى (٦٢)

ملاحظات المؤلف حول تجربة الخلابيص

• استطاع العرض المسرحى تقديم علاقة حية بين الممثل والمتفرج الحقيقى وذلك باستخدام مخرج العرض للمساحات التى كتبها المؤلف لذلك الغرض أفضل استخدام ممكن ، ساعده على ذلك قدرة الممثلين على الارتجال . ونذكر بالتحديد مساحة جمع (النقوط) من المتفرجين ، ومساحة التسول ثم مساحة سؤال المتفرجين عن أحداث محددة حدثت فى المسرحية وذلك عندما يتهم شيخ الخفر المحبظاتية بإخفاء أشياء ممنوعة داخل صندوق التحبيظ ثم يسأل الجمهور عن ذلك .

وجدير بالذكر أن بناء تجربة الخلابيص قائم منذ البداية على افتراض حضور جمهور من أجل مشاهدة العرض المقدم .

• اهتمـــام المخرج والملحن بجعل جميع الممثلين يغنون ، وبذلك يتحقق شرط " الخلابيص " الذين كانوا يغنون إلى جانب التمثيل .

• اهتمت هذه التجربة بجعل الممثل يلعب أكثر من شخصية متباينة وذلك باستخدام بعض مفردات الماكياج أو الإكسسوار أو الملابس.

تجربة : ليلة مبروكة

فى عام ١٩٦٧، سأل الكاتب الراحل توفيق الحكيم ، فى كتابه " قالبنا المسرحى" هذا السؤال :

" هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمى ، وأن نستحدث لنا قالبا وشكلا مسرحيا مستخرجا من داخل أرضنا وباطن تراثنا ؟ " (٦٣)

ثم أجاب عن هذا السؤال ، من خلال تحويل عدة مشاهد من بعض المسرحيات العالمية إلى فن الحكواتية والمداحين والمقلدين ، باعتبار أن هذا هو الشكل العربى البديل للمسرح الذى انتشر فى البلاد العربية لعهود طويلة . (٦٤)

والمؤلف فى تجربة " ليلة مبروكة " يرد علىٰ توفيق الحكيم بقالب آخر للمسرح نبت فى مصر تحت مسمى السامـــر الشعبى ــ وهو موضوع هذه الدراسة ــ يصب فيه مسرحيته " الصفقة " التى كتبها توفيق الحكيم عام ١٩٥٦ .

كان لابد من إجراء هذه التجربة فى الجزء التطبيقى من هذه الأطروحة حتى نختبر إلى أى مدى يصلح شكل السامر الشعبى المصرى فى استيعاب العروض التقليدية عندما تصب فيه .

أولا : ملخص مسرحية " الصفقة "

تدور المسرحية حول طرح الشركة البلجيكية أراضيها للبيع بالتقسيط للفلاحين الذين يزرعونها ولكن بشرط أن يقوموا بسداد ربع ثمنها مقدما والباقى على أقساط . يضطر جميع أهالى الكفر إلى بيع كل ما يملكون لكى يشتروا الأرض وعندما يتوفر المبلغ يظهر الثرى " حامد أبو راجية " عند محطة السكة الحديد بعد أن تعطلت سيارته فيعتقد الفلاحون أنه جاء ليشترى الأرض من الشركة البلجيكية وبالطبع ليزايد عليهم ويكسبها فى النهاية . يدفع الفلاحون للثرى مبلغا من المال حتى يبتعد عن الصفقة ، ولكنه عندما يعلم بالحقيقة يطمع فى مبلغ أكثر بالإضافة إلى أخذ "مبروكة " ابنة أحد الفلاحين معه لتكون خادمه فى قصره بعد إعجابه بها ضاربا عرض الحائط بكونها مخطوبة لـ " محروس " وأن زواجهما تعطل بسبب " الصفقة " التى ابتلعت مهرها وثمن جهازها .

ويوافق " عوضين " والد " مبروكة " مرغما على سفر ابنته من أجل أن تتم الصفقة . وبهذا تنتهى أحداث الفصل الثانى من المسرحية .

وأما الفصل الثالث فهو خال تماما من الأحداث ، فقط تعود " مبروكة " بعد يومين وتحكى لوالدها أنها عندما وصلت إلى منزل "حامد أبو راجيه" وضعت إصبعها فى حلقها وأفرغت ما فى معدتها ثم ادعت أنها مصابة بداء الكوليرا ، على الفور نقلوها إلى المستشفى بعد أن حاصر البوليس منزل " حامد بيه " من أجل عزله . وفى المستشفى تقابلت مع محروس الذى سافر خلفها إلى القاهرة ثم إلى المستشفى حيث اصطحبها معه إلى الكفر بعد أن ثبت أنها غير مصابة بالكوليرا . وقد تمت الصفقة بعد ما أصبح "حامد أبو راجية " عاجزا عن فعل أى شيء وهو محبوس داخل منزله .

ثانيا : ملخص تجربة ليلة مبروكة

نحن أمام احتفال للسامر الشعبى فى أحد أفراح الريف حيث يقوم " الريس زرزور " صاحب فرقة السامر بتقديم عرض مسرحية الصفقة لتوفيق الحكيم والتى اشتراها – أى اشترى الكتاب الذى يضمها من بائع حمص فى مولد السيد البدوى فى

طنطا – ولكنه يقدمها من وجهة نظره الخاصة لسبب بسيط وهو أنه لم يشتر النص كاملا بل بعض أجزاء منه لأن باقى الصفحات كان بائع الحمص قد استخدمها فى " لف " الحمص للزبائن ، بما فى ذلك الفصل الثالث كاملا .

إن كواليس عرض " ليلة مبروكة " كانت مكشوفة بالكامل للمتفرج الذى رأى الشجار على توزيع الأدوار والتدريب على أداء معين لدور معين ، وأيضا الاعتذار له والاستئذان منه على تجاوز بعض المواقف التى تمت أمامه ، ومن ثم فالجمهور الحقيقى يصبح حاضرا طوال العرض والممثل يشعر بوجوده وتأثيره .

وفجأة يقطع أحداث المسرحية التى ولفها " زرزور " شئ لم يكن فى الحسبان ، شئ زلزل كيان " زرزور" بالكامل ، إنه توفيق الحكيم المؤلف الأصلى للمسرحية التى يشخصونها يقف أمامهم بلحمه ودمه ، فقد سمع أن مسرحيته " الصفقة "سوف يتم تقديمها فى سامر هذا الكفر فجاء لمشاهدتها .

فى البداية أعضاء الفرقة يسخرون منه لجهلهم بتاريخ المسرح المصرى ، ولكن ما أن يؤكد لهم " زرزور " أن الذى يقف أمامهم هو توفيق الحكيم المؤلف الأصلى للمسرحية ، وأحد عمالقة المسرح المصرى ، على الفور يرحبون به أشد ترحيب .

يعترض توفيق الحكيم على مشهد قتل حامد أبو راجية بالسم عند وصوله للقرية للتخلص منه ، فذلك المشهد من تأليف " زرزور " وغير موجود فى النص الأصلى، يرضخ "زرزور " لاعتراض توفيق الحكيم ويعيد تقديم المشهد كما هو موجود فى النص الأصلى يعترض توفيق الحكيم مرة ثانية على اختصار مشاهد من المسرحية ، يخبره " زرزور " أنها مفقودة من النص الأصلى ، ثم يطلب من " الحكيم " أن يحكى هذه المشاهد للجمهور حتى يتابعوا تسلسل الأحداث . ويستمر اعتراض توفيق الحكيم طوال العرض على الممثلين ، وعلى الملابس ، وعلى الديكور ، بينما " زرزور " يبرر له ويسترضيه ، إلى أن نصل إلى نهاية المسرحية التى وضعها " زرزور" فهو يرى أن المسرحية يجب أن تنتهى بنهاية الفصل الثانى حيث تنتهى أوراق الكتاب الذى اشتراه ، وفيها نرى رحيل حامد أبو راجية عن القرية مصطحبا معه " مبروكة " رغم أنفها وأنف أهل قريتها الذين دفعوا له ثمن خوفهم منه دون أن يطلب منهم ذلك . وهذه النهاية ــ من وجهة نظر زرزور ــ عبرة لمن لا يعتبر .

أما توفيق الحكيم فقد تمسك بالنهاية الأصلية للمسرحية لدرجة وصلت به إلى الشجار اللفظى مع زوزور وفرقته الذين حملوه إلى خارج المسرح بينما هو يقص النهاية الأصلية على المتفرجين . وفجأة يسقط توفيق الحكيم مغشيا عليه فيصمت الجميع. وبعد لحظات ينهض واقفا على رجليه فى نشاط وسط عاصفة من تصفيق أعضاء الفرقة له ، لنكتشف أنه أحد المشخصاتية إعتاد أن يشخص دور " توفيق الحكيم " معهم عندما يشخصون مسرحية " ليلة مبروكة " .

بطاقة عرض مسرحية ليلة مبروكة:

تم عرض مسرحية ليلة مبروكة من إنتاج مسرح الشباب ، على خشبة مسرح الطليعة ابتداء من نصف شهر يناير عام ٢٠٠٣ ، ثم انتقلت بعد ذلك لإستكمال عرضها على خشبة مسرح الغد .

وعرض مسرحية "ليلة مبروكة " من اخراج: إيمان الصيرفى ، وديكور وملابس : محمد هاشم ، موسيقى وألحان وغناء : أحمد إسماعيل ، أما كلمات الأغانى فقد كتبها المؤلف (المعد) وهى مستوحاة من الفولكلور الذى جمعه المؤلف .

ملاحظات نقدية حول تجربة " ليلة مبروكة "

* فى مقال بعنوان " ليلة مبروكة " ، يبدأ باستنكار شديد من الناقدة آمال بكير التى تبدأ مقالها بــ " يلفت نظرى ويستفزنى أيضا أن أجد نصا مسرحيا لواحد من كبار كتاب مسرحنا المصرى ثم أجد قبل اسمه فى كتيب المسرحية وأيضا فى الإعلان عنها اسم كاتب آخر فى الغالب من بين الشباب وذلك باعتباره المعد وصاحب الرؤية الدرامية !! .. كيف هذا إذا كان المؤلف الأصلى كاتبا مسرحيا وليس قاصا مثلا أو كاتب رواية ولكنه أساسا كاتب مسرحى ، فكيف يعد كاتب مسرحى لكاتب مسرحى ؟ هذا التساؤل لا أجد له إجابة مقنعة إلا فى حالات قليلة عندما يكون العمل مقدما لمسرح يهتم بالمسرحيات المركزة القصيرة هنا يكون دور المعد فقط الاختصار. " (٦٥)

ثم طرحت كاتبة المقال تساؤل توفيق الحكيم عن إمكانية استحداث قالب وشكل مسرحى مستخرج من داخل أرضنا وباطن تراثنا ، ذلك التساؤل الذى أورده المؤلف (المعد) فى كتيب (بانفلت) مسرحية " ليلة مبروكة " .

وبعد ذلك قالت : " الكاتب الذى يقدم لنا " الصفقة " حاليا وهو السيد محمد على ، يحاول أن يرد على توفيق الحكيم بقالب آخر للمسرح ظهر فى مصر باسم " السامر الشعبى " . قام بوضع أوصب مسرحية الصفقة التى كتبها الحكيم من خلال رؤية مسرحية شعبية وذلك بتقديم ما يسمى بالفرجة الشعبية المصرية والتى ربما وجد أنها تناسبه أى تناسب توجهه المسرحى فقد كتب من قبل المحبظاتية وفرقع لوز وأخيرا الخلابيص. " (٦٦)

وبعد أن تقدم كاتبة المقال وصفا تفصيليا لعرض " ليلة مبروكة " تقـــول : " وهكذا تدور المسرحية أو التوجه الشعبى فى هذا الإطار الذى لابد وأن أعترف بأنه ذكى ويقدم لى بالفعل رؤية خاصة للمعد. " (٦٧)
وبعد ذلك أشادت بالإخراج والديكور والموسيقى والألحان ثم أفردت مساحة كبيرة للإشادة بالممثلين الشباب الذين كانوا على مستوى جيد . (٦٨)
* فى مقال بعنوان " الحكيم على المسرح... بعد تعديل الصفقة " يلفت " عبد الرازق حسين " النظر إلى بعض الإشكاليات الفنية المهمة التى يثيرها عرض" ليلة مبروكة " " أولها المساحة المتاحة للمعد المسرحى ، عندما يتصدى لنص تراثى ، ومدى تأثير هذا الإعداد على تعديل أو تحوير أو تشويه فكر وإبداع المؤلف ، خصوصا عندما يقتحم الإعداد أحد مؤلفات رائد مسرح كبير ، اعتمد فى كتاباتـــه الدراميـــة على ما يسمى " بالمسرح الذهنى " ، وقد نشر آراء متعددة حول القوالب الفينة ، والتجديد والشكل التقليدى والتأليف المسرحى ، كان يرى حيوية الفن تتأثر بجمود القالب ، وأن التجديد دليل الحيوية ، والعبرة فى قيمة العمل بما فى داخله من طاقة تحتاج إليها البشرية . المعد " سيد محمد على " حقق معظم هذه الأفكار فى العرض الذى يقدمه على مسرح الطليعة . " (٦٩)

ثم يستطرد كاتب المقال إلى شرح تفاصيل العرض المسرحى ، فيتناول مخرج العرض بالنقد حيث قال : " أن المخرج إيمان الصيرفى تعامل مع الشكل الفنى للمسرح من خلال منهج يخلط ويجمع عدة أساليب فنية ، منها ما ترجع جذوره للمسرح العربى ، مثل السامر والمزج بين السرد والغناء والتمثيل ، أو يرتبط

بمدارس أوربية فى الإخراج والتمثيل ، مثل كسر الإيهام بين المشاهدين ومنصة المسرح ، وتعدد الشخصيات التى يجسدها الممثل الواحد . " (٧٠)

وجدير بالذكر أن ما نسبه عبد الرازق حسين إلى المدارس الأوربية فى الإخراج والتمثيل هو أيضا من سمات مسرح السامر الشعبى التى حرص المؤلف (المعد) أن تكون موجودة فى تجربة " ليلة مبروكة " .

ويؤكد عبد الرازق حسين أن العرض بوجه عام يقدم لمشاهديه حالة فنية معقولة ويعتمد على مجموعة ممثلين شباب ، يملكون الموهبة الفطرية ، والحماس والصدق والرغبة الجادة فى التواصل مع المشاهدين . (٧١)

وفى نهاية المقال يعود بنا كاتبه إلى السؤال الذى طرحه فى بدايته حيث يقول : " نعود إلى السؤال الجوهرى ، هل من حق المعد الاعتداء على نص لمؤلف كبير ، وإعادة تقديمه برؤيته الخاصة ، الإجابة من وجهة نظرى أننا أمام عرض لنص جديد تماما ، يتحمل مسئولية رؤيته الفنية مخرج العرض المسرحى إيمان الصرفى ومعه بالطبع المعد صاحب الرؤية الفنية المكتوبة ، وهذا الأسلوب فى التعامل مع التراث المسرحى القديم يمكن أن يساعد المشاهدين الجدد على رؤية بعض ملامح النصوص التراثية القديمة ، من خلال معالجة جديدة والذين يرغبون فى التعرف على التراث الأساسى ، بكل ما يحمله من رؤية وفكر وبناء وثقافة التعليم ، يستطيعون العودة إلى النصوص الأصلية ، لأن المسرح عندما يتعامل مع التراث ،يصبح العرض محصلة الخبرات وثقافات واجتهادات وأشكال مختلفة ، سوف تتباين بالتأكيد مع النص الأصلى بدرجات متفاوتة . " (٧٢)

ملاحظات المؤلف حول تجربة
" ليلة مبروكة "

تحويل نص " يعتمد على حبكة تقليدية ومساحة الأفكار فيه محدودة " (٧٣) إلى عرض سامر شعبى يحتوى على عناصر الفرجة الشعبية من ارتجال ، وعلاقة حية مع المتفرج الحقيقى ،.واللعب على المكشوف ، التقليد ، وأداء الممثل لأكثر من شخصية ، وكسر كامل للإيهام ، ذلك بالإضافة إلى الموسيقى الغناء الشعبى .

وقد نجح المخرج فى تجسيد هذه التجربة على خشبة المسرح حسب القالب الذى صبها فيه المؤلف (المعد) ، وذلك باستخدام مجموعة من الشباب الموهوب حقًا فى تلك الأنواع من العروض المفتوحة .

١- فتح الطريق إلى إعادة تقديم مسرحيات كبار الكتاب التراثية من خلال رؤية مسرحية شعبية تستلهم ظاهرة " السامر الشعبى " فى مصر ، بكل شخوصها ومفرداتها المسرحية ، وذلك لتقديم فرجة شعبية مصرية أصيلة .



هوامش الفصل الثالث

١. انظر ، **محمود دياب** ، مصدر سابق ، ص ١٤
٢. محمود دياب ، مصدر سابق ، ص ٨١
٣. راجع ، **عروض الحلقة الشعبية البشرية فى القرن العشرين** ، ص ١٦٦ وما بعدها من هذه الدراسة
٤. فؤاد دوارة ، " **ماذا نريد من مسرح الأقاليم ؟** "، مجلة الكواكب، القاهرة ، ١٣ ديسمبر ١٩٨٣ ، ص ١٧
٥. فوزى فهمى ، حوار فى برنامج " فنون مصرية " ، إعداد وتقديم: سميحة غالب ، إخراج : جمال الشبراوى ، التلفزيون المصرى ، ١٩٨٣/٧/٢٣
٦. انظر ، صورة من عرض المحبظاتية فى ملحق اللوحات و الصور
٧. راجع ، أداء الممثلين ، ص ٢٢١ من هذه الدراسة
٨. نهاد صليحة ، " **المحبظاتية ولعبة الكراسى الموسيقية** " ، مجلة الإذاعة والتلفزيون ، القاهرة عدد ٢٨٢٤ ، ٢٩ أبريل ١٩٨٩ ، ص ٤٨
٩. نهاد صليحة ، المرجع السابق ، الصفحة نفسها
١٠. نفسه
١١. نهاد صليحة مرجع سابق ص ٤٨ ، ٤٩
١٢. انظر ، نبيل بدران ، " المحبظاتية لعب مسرحى عميق المعنى " ، مجلة آخر ساعة ، العدد ٢٨٤٦ ، القاهرة ، ١٠ مايو ١٩٨٩ ص بدون رقم
١٣. عبلة الروينى ، " **المحبظاتية أول عروض مركز الهناجر للفنون** ، جريدة الأخبار ، القاهرة ١٩٩٢/١٠/٢٢، ص ٩
١٤. نفسه
١٥. نفسه
١٦. حسن سعد ، " **المحبظاتية وإحياء المسرح الشعبى** " ، نشرة مهرجان القاهرة الدولى الثانى للمسرح التجريبى ، وزارة الثقافة ، عدده ، ٥ سبتمبر ١٩٨٩ ، ص ١٥
١٧. نهاد صليحة مرجع سابق ، ص ٤٩
١٨. نفسه
١٩. نهاد صليحة مرجع سابق ، ص ٤٩

٢٠. محمد الغيطى ــ سارة محمد ، " **مارتن إيسلن** " ، مجلة المسرح ، عدد ١١ ، أكتوبر ١٩٨٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٢٧

٢١. راجع، حوار ، شريف محمد عبد الحميد ، ٢٢ سنة ، عابدين ، مدرس (ليسانس ألسن) ، تسجيل صوتى

٢٢. راجع ، حوار ، محمد فهمى ، ٤٣ سنه ، بكالوريوس تجارة ، شركة طيران ، العجوزة ، تسجيل صوتى

٢٣. راجع ، حوار ، محسن عسكر ، ٣٠سنه ، الجمالية ، يعمل فى الدعاية والإعلام ، تسجيل صوتى

٢٤. راجع ، حوار ، فكرى محمد فكرى ، ٥٤ سنه ، باب الشعرية ، الهيئة العربية للتصنيع ، تسجيل صوتى

٢٥. راجع ، حوار، محمود عبده أحمد محمود ، ٢٧ سنه ، شبرا الخيمة ، مصمم أزياء ، تسجيل صوتى

٢٦. راجع ، حوار ، هانم عبد الله ، ٣٠ سنه ، مدرسة ، مركز فاقوس بمحافظة الشرقية ، تسجيل صوتى

٢٧. راجع ، حوار ، محمد عبد المنعم ، ٢٥ سنه ، بولاق أبو العلا ، محاسب ، تسجيل صوتى

٢٨. راجع ، حوار ، محمد حسن عبد الرحيم ، ٣٠ سنه ، باب الشعرية ، محامى ، تسجيل صوتى

٢٩. راجع ، حوار ، فاطمة حسين ، ٤٥ سنة ، حى عابدين ، مدرسة ، تسجيل صوتى

٣٠. راجع ، حوار ، أمل محمد متولى ، ٣٢ سنة ، بورسعيد ، بكالوريوس تجارة ، تسجيل صوتى

٣١. راجع ، حوار ، رمزى مجاهد ، ٤٨ سنه ، مخرج باتحاد الإذاعة والتلفزيون ، تسجيل صوتى

٣٢. راجع ، حوار ، عدلى عبد السلام ، ٥٠ سنة ، الدرب الأحمر ، مدير فى وزارة الإعلام ، تسجيل صوتى

٣٣. راجع ، حوار كريمة أحمد سرور ، ٣٠ سنة ، درب سعادة ، البنك الأهلى ، تسجيل صوتى

٣٤. راجع ، حوار ، أسامه محمد حسين ، ٤٠ سنة ، الخليفة ، محاسب فى بنك ، تسجيل صوتى

٣٥. راجع ، حوار ، عهدى السنان ، ٢٤ سنة ، الألج قليوبية ، بكالوريوس تجارة الأزهر، تسجيل صوتى

٣٦.راجع، حوار ، مجدى المنشاوى ، ٣٥ سنة ، الدراسة ، محاسب ، تسجيل صوتى
٣٧.راجع ، حوار ، طارق الكومى ، ٢٧ سنة ، فنان تشكيلى ، تسجيل صوتى
٣٨.راجع ، حوار ، مصطفى محمد عبد الظاهر ، ٢٠ سنة ، المنيا ، بائع سحلب وحلبة ، تسجيل صوتى
٣٩.راجع ، حوار ، صلاح المدنى ، ٣٤ سنة ، الحسين ، جزمجى ، تسجيل صوتى
٤٠.راجع ، عيد أحمد ، ٣٢ سنة ، السيدة زينب ، نجار ، تسجيل صوتى
٤١.راجع ، شعبان عوض ، ٣٢ سنة ، العباسية ، نقاش ، تسجيل صوتى
٤٢.راجع ، عبد العاطى أبو زيد ، ٥٠ سنة ، شبين القناطر ، ريس رى ، تسجيل صوتى
٤٣.راجع ، حوار ، طارق عبد المنعم.، ٢٧ سنة ، حارة الروم ، دبلوم صنايع ، تسجيل صوتى
٤٤.راجع ، حوار ، ثناء شاكر ، ٢٧ سنة ، شبرا ، عاملة ، تسجيل صوتى
٤٥.راجع ، حوار ، ندى إبراهيم ، ٢٦ سنة ، سيدة منزل ، تسجيل صوتى
٤٦.راجع، حوار ، محمد فرج ، ١٧ سنة ، حدائق القبة ، تسجيل صوتى
٤٧.راجع ، حوار ، سامح عزام ، ٩ سنوات ، الخليفة ، تسجيل صوتى
٤٨.راجع، حوار ، عبير محمد ، ١٨سنة ، باب الشعرية ، دبلوم تجارة ، تسجيل صوتى
٤٩. عرفة محمد ، " **عندما ظهر فرقع لوز فى قصر الغورى** " ، مجلة آخر ساعة ، عدد ٢٩٤٦ ، ١٠ أبريل ١٩٩١ ، ص ٣٩
٥٠.انظر ، المقدمة ، ص ٤ ، من هذه الدراسة
٥١.انظر ، ابن منظور ، مرجع سابق ، جـ ٢ ، ص ١٢٢١
٥٢.انظر ، سامر قرية الصنافين ، ص ١٧٥ ، من هذه الدراسة
٥٣.وانظر ، سامر محافظة الفيوم ، ص ١٩٧ من هذه الدراسة
٥٤.عبد الرازق حسين ، " **فرجة شعبية ممتعة لخلابيص الهناجر** " ، مجلة آخر ساعة ، العدد ٣٥٥٤ ٤ ديسمبر ٢٠٠٢ ، ص ٥٧
٥٥.المرجع السابق ، الصفحة نفسها
٥٦.أحمد عبد الحميد " **خلابيص كفر الشرفا وحكاية المتر والنص التراثية** " ، جريدة الجمهورية ، الأحد ١٢ يناير ٢٠٠٣ ، ص ٩
٥٧.نفسه
٥٨.جمال عمر ، " **الخلابيص على مسرح الهناجر** " ، جريدة القاهرة ، العدد ١٤٠ ، ١٧ ديسمبر ٢٠٠٢ ، ص ١٣

٥٩. المرجع السابق ، الصفحة نفسها
٦٠. عمرو دوارة ، " **قليل من الإمكانيات .. كثير من الإبداع** " جريدة القاهرة ، العدد ١٤١ ، ٢٤ديسمبر ٢٠٠٢ م ، ص ١٢
٦١. انظر المرجع السابق ، نفس المكان
٦٢. انظر ، نشرة عرض الخلابيص ، مركز الهناجر للفنون ، ديسمبر ٢٠٠٢
٦٣. محمد بغدادى " **الخلابيص يدخلون القرية** " مجلة صباح الخير ، العدد ٢٤٥ ،
٦٤. ١٧ ديسمبر ٢٠٠٢ ، ص ٦٨
٦٥. انظر ، (The art of dodging) ، ملحق الدراسة
٦٦. توفيق الحكيم ، قالبنا المسرحى ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ١١
٦٧. انظر ، المرجع السابق ، ص ٢٥ وما بعدها
٦٨. آمال بكير ، " **ليلة مبروكة** " ، جريدة الأهرام ، ٢٤يناير ٢٠٠٣ ، ص ٣٧
٦٩. المرجع السابق ، الصفحة نفسها
٧٠. عبد الرازق حسين ، " **الحكيم على المسرح .. بعد تعديل الصفقة** " ، مجلة آخر ساعة ، العدد ٣٥٦ ، ١٥ يناير ٢٠٠٣ ، ص ٥٢
٧١. انظر ، المرجع السابق ، الصفحة نفسها
٧٢. عبد الرازق حسين ، المرجع السابق ، الصفحة نفسها
٧٣. المرجع السابق ، الصفحة نفسها

الخـــــــاتمة

" السامر الشعبى فى مصر : ظاهرة مسرحية "

هذا هو العنوان الذى أثار المؤلف مما جعله ينشط بحثا عن أصول وجذور وشكل السامر الشعبى فى مصر .فى البداية كان يعتقد أن " السامر الشعبى " هو فقط ذلك الاحتفال البسيط الذى كان يقدم فـــى المناسبات الخاصة أو العامة فى الريــف ، والمدن (البيئات الشعبية) ، وهو تلك المواكب الشعبية التى كانت تسير فى المناسبات الدينية ، وتحتوى داخلها ــ إلى جانب الطرق الصوفية ــ عربات (كارو) فوقها مشاهد تمثيلية صامتة .

إن الدراسة المتأملة لهذا "السامر الشعبى " جعلت المؤلف يغوص خلفه متتبعا تطوره فى أعماق التاريخ خلال رحلة طولها آلاف الأعوام ، تبدأ مع بداية الحضارة المصرية القديمة ، وتنتهى عند عام ٢٠٠١ ، حيث مازالت تقام احتفالات حرق " اللمبى " فى مدن قناة السويس ، وموكب مولد " السيدة عائشة " الذى يسير فى منطقة القلعة كل عام فى منتصف شهر شعبان .

وفى نهاية هذه الدراسة ، استطاع المؤلف أن يقف على عناصر العرض المسرحى فى السامر الشعبى والتى تتلخص فى التالى :

- شخصية المهرج أساسية فى عروض السامر الشعبى .
- بعض الرجال يلعبون أدوار النساء ، وبعض النساء يلعبن أدوار الرجال .
- الممثل يلعب أكثر من شخصية
- المبالغة فى الأداء التمثيلى
- لا يوجد تقمص أو معايشة أو اندماج للشخصية التى يلعبها الممثل وذلك حتى يستطيع الخروج منها والتعامل مع المتفرج فى أى لحظة يقتنصها .
- توجد علاقة حية بين الممثل والمتفرج الحقيقى ، ومن ثم توجد مساحة للارتجال
- التقليد لبعض الشخصيات المحلية والسخرية منها .
- اللعب على المكشوف ، أى تكون كواليس المسرح والتمثيل مكشوفة للمتفرج .
- تمثيل أكثر من حكاية فى الليلة الواحدة .
- انتقاد الحياة الاجتماعية والسياسية بسخرية وتندر .

- الغناء والاكروبات إلى جانب التمثيل .
- استخدام خامات البيئة المحلية وإعادة توظيفها فى الإكسسوار والديكور والماكياج المستخدم فى العرض المسرحى .

وجدير بالذكر أن المؤلف قد كتب عرضا مستلهما من موكب مولد " السيدة عائشة " تحت اسم " **الموكب** " مستخدما فيه كل خصائص السامر الشعبى الموجودة فى ذلك الموكب ، من شكل خاص ، ورموز ، وأعلام ، ولاعبى تنورة ، ولاعبى النار ، وخيل، وحمير ، وعربات كارو عليها مشاهد تمثيلية صامتة .

وقد تم تحليل هذه المشاهد و الدراسة عن أُصولها ثم إعادة كتابتها داخل خط درامي شعبي لتكوّن " حدوتة شعبية " كاملة . ولكن هذا العرض لم يكتب له التنفيذ حتى الآن لضخامة ميزانية إنتاجه.

ومن ثم يكون التطبيق العملى على استلهام شكل المواكب الشعبية فى عمل مسرحى معاصر مازال ينتظر دخوله إلى حيز التنفيذ .

المراجع و المصادر و الزيارات الميدانية و اللقاءات

أولا : المراجع العربية :

إبراهيم حمادة : **خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال** (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، بدون تاريخ)

اللواء/ إبراهيم حلمى رفعت : **مرآة الحرمين** (بيروت : دار المعرفة ، ج١ ، بدون تاريخ)

إبراهيم حلمى : **كسوة الكعبة المشرفة** (القاهـرة : كتاب اليـوم ، العـدد ٣٢٠ ، ١٩٩١)

إبراهيم نصحى : "**مصر فى عصر البطالمة**" ، تاريخ الحضارة المصرية (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ج٢بدون تاريخ)

أ.ب كلوت بك : لمحة عامة إلى مصر(القاهرة : دار الموقف العربي ج٣ بدون تاريخ)

أحمد تيمور باشا : **الأمثال العامية** (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، بدون تاريخ)

أحمد شفيق باشا : **مذكراتي في نصف قرن** (القاهرة : دار الكتب المصرية ، الجزء الأول ، ، ١٩٣٥)

أحمد شمس الدين الحجاجى: **العرب وفن المسرح** (الكويت : دار العروبة ، ١٩٨٤)

أحمد رشدى صالح : **الأدب الشعبى** (القاهرة : النهضة المصرية ، ١٩٧١)

إسماعيل مظهر : مصر فى قيصرية الإسكندر المقدونى (القاهرة :النهضة المصرية ١٩٣٧)

البابا شنودة الثالث : **اللاهوت المقارن** (القاهرة : الكلية الاكليرية للأقباط الأرثوذكس ، ج١، سنة ١٩٩٢)

انتصار عبد الفتاح : "**مسرح الآلات الشعبية**" بحوث ملتقى القاهرة العلمى لعروض المسرح العربى (القاهـرة : وزارة الثقافة ، الدورة الأولى ١٩٩٤)

توفيق الحكيم ـ : **قالبنا المسرحى** (القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٦٧)

جلال الشرقاوى : **رسالة فى تاريخ السينما العربية القاهرة** : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، وزارة الثقافة، ١٩٧٠)

الخطيب الجوهرى : **نزهة النفوس والأبدان** (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ج٣، ، ١٩٧٣)

رؤوف حبيب : **دليل المتحف القبطى** (القاهرة :مصلحة الآثار المصرية ، سنة ١٩٦٦)

رشدى صالح : **المسرح العربى** (القاهـرة : مطبوعات الجديد ، الهيئة العامة للكتاب ، العدد الرابع)

عادل العليمى : **الدراما الشعبية المصرية** (المكتبة الثقافية) (القاهـرة : هيئة الكتاب، عدد ٤٧٢ ،١٩٩٢)

عبد الكريم برشيد : **حدود الكائـن و الممكن فـي المسـرح الاحتفالـي** (الـدار البيضاء : سلسلة الدراسات النقدية رقم ٣ ، دار الثقافة ،١٩٨٥)

عبـد المعطـى شـعراوى : **المسـرح المـصرى المعاصـر ــ أصـله وبدايتـه** الألف كتاب (الثانى) رقم ٢٠ (القاهــرة : الهيئـة المـصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦)

على الراعى : **المسرح فى الوطن العربى** (الكويت : عالم المعرفة ، العـدد ٢٥ يناير ، ١٩٨٠)

على الراعى : **فنـون الكوميديـا** (القاهـرة : كتاب الهلال ، دار الهلال ، العدد ١٩٧١،٢٤٨)

على الراعى : **الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى** (القاهـرة : كتـاب الهلال، العدد٢١٢، ١٩٦٨)

سليم حسن : **"الحياة الدينية وأثرها على المجتمع"** الديانة المصرية وأصولها،فى تاريخ الحضارة المصرية،العصر الفرعونى (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، المجلد الأول ، بدون تاريخ)

سيد محمود القمنى : **أوزيريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة** (القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨)

السيد الباز العرينى : **مصر البيزنطية** (القاهرة : دار النهضة العربية ، سنة ١٩٦١)

شوقى عبد الحكيم : **موسوعة الفولكلور و الأساطير العربية** (بيروت : دار العودة ، بدون تاريخ)

صفوت كمال : **مدخل لدراسة الفلكلور الكويتى**(الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٧٣)

عبد الحميد يونس : **دفاع عن الفولكلور** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣)

عبد الحميد يونس: **الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى**(القاهرة : مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٦)

عبد الرحمن صدقى : **المسرح فى العصور الوسطى الدينى والهزلى** (القاهرة: دار الكتاب العربى ، سنة١٩٦٩.)

عبد الرحمن عرنوس : **الارتجال وفن التمثيل** (القاهرة : رسالة ماجستير ، المعهد العالى للفنون المسرحية ، ١٩٩٠)

عبد الغنى النبوى الشال : عروسة المولد (القاهرة : دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، سنة ١٩٦٧)

عدنان بن ذريل : **التفسير الجدلى للأسطورة** (د مشق : مطابع ألف باء الأديب ، ١٩٧٣)

على باشا مبارك : **الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ج٥ ، ج٩، ١٩٩٣)

على مبارك : **علم الدين المسامرة السابعة والعشرون (التياترات)** (الإسكندرية : مطبعة المحروسة ، ج٢ ، ١٨٨٣م)

عمر الدسوقى : **المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها** (القاهرة :دار الفكر العربى ١٩٧٠)

فاروق احمد مصطفى : **المـوالـد** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١)

فيكتور جرجس عوض الله : **اللوحات المصورة بالمتحف القبطى** (القاهـــرة : مصلحة الآثار ، سنة١٩٦٥)

القرطبى : **الجامع لأحكام القرآن الكريم** (القاهرة :دار الريان للتراث ، الجزء السادس ، بدون تاريخ)

لطفى أحمد نصار : **وسائل الترفيه فى عصر سلاطين المماليك** (القاهرة :رسالة ماجستير ، آداب عين شمس ، ١٩٨٧)

محمد الجوهرى : **علم الفولكلور** (القاهرة : دار المعارف ، ط ٣، ١٩٧٨)

محمد صقر خفاجة : **هردوت يتحدث عن مصر** (القاهرة : دار القلم ، ١٩٩٦)

محمد قنديل البقلى : **الطرب فى العصر المملوكى** (القاهــرة : المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٤)

محمد كمال الدين : **العرب والمســرح** (القاهــرة : كتاب الهلال ، دار الهلال ، العدد ٢٩٣ ، ١٩٧٥)

محمــد مندور : **فنون الأدب العربى** (الفن التمثيلى ــ المسرح) (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٣)

محمود رزق سليم : **عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمى والأدبى** (القاهرة : دار الكتب المصرية ، ج١ ،١٩٤٧)

مراد كامــل : **حضارة مصر فى العصر القبطى** (القاهرة : دار العلم العربى ، بدون تاريخ)

نادية رؤوف فرج : **يوسف إدريس والمسرح المصرى الحديث** (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٦)

نجوى إبراهيم فؤاد عانوس : **مسرح يعقوب صنوع** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤)

نخبة من العلماء : **تاريخ الحضارة المصرية** ،(القاهرة : مكتبة مصر ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، المجلد الثانى)

نعمات أحمد فؤاد : **النيل فى الأدب الشعبى** (القاهــرة : المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٣)

نعوم شــقير : **تاريخ سيناء القديم والحديث وجغرافيتها** (أثينــــا : الناشر/ د.بنايوتى.ف.خريستوبولس ، ١٩٨٥)

ثانيا : المراجع المترجمة

أدولف إرمان : **ديانة مصر القديمة** ترجمة : د.محمد عبد المنعم أبو بكر، محمد أنـــور شكرى (القاهرة : مصطفى البابى الحلبى ، بدون تاريخ)

ادوارد وليم لين : **عادات المصريين المحدثين** ترجمة : سهير دســـوم (القـــاهرة : مكتبة مدبولى ، ١٩٩١)

ألفريد . ج . بتلر : **الكنائس القبطية القديمة فى مصر** ترجمـــــة : إبراهيم ســـلامة إبراهيم (القاهـــرة : الألف كتاب الثانى ، هيئة الكتـــاب، ج١ ،ج٢ ، ١٩٩٣).

ايتين دريوتون : **المسرح المصرى القديم** ترجمة : د.ثروت عكاشة (القاهرة : دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧)

باسكال فيرنوس ، جان يويوت: **مـــــوسوعـــة الفراعنـــة** ترجمة : محمود ماهـــر طـــه (القاهـــــــرة : دار الفكر ، ١٩٩٠)

تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا : **ألف عام وعام على المسرح العربى** ترجمـــة : توفيق المؤذن (بيروت : دار الفارابى ، ١٩٨١)

جان دوفينيو : **سوسيولوجية المسرح (دراسة على الظلال الجمعية)** ترجمـــــة : حافظ الجمالى (د مشق : منشورات وزارة الثقافـــة والإرشـــاد القومى ، ج١، ١٩٧٦)

جون ولسون : **الحضارة المصرية** ترجمـــة : أحمد فخرى (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، بدون تاريخ).

جون لويس بوركهارت : **العادات والتقاليد المصرية من الأمثال الشعبية** ترجمـــــة : د. إبراهيم احمد شعلان (القاهـــرة : الألف كتاب الثانى ٧٣، الهيئة المصريةالعامة للكتاب، ١٩٨٩)

جيراردى نرفال : **رحلة إلى الشرق** ترجمـــة : د/كوثر عبد السلام (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ج١ ، ج٣، ١٩٦٦)

الحسن بن محمد الوزان الفاسى : **وصف افريقيـــــا** ترجمـــة : د. محمد حجى، د. محمد الأخضر (بيروت : منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة، دار الغرب الإسلامى ، ج٢ ، ١٩٨٣)

ستانلى لينبول : **سيرة القاهرة** ترجمـــة : حسن إبراهيم حسن وآخرون (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٠)

شلدون تشينى : تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة ترجمـــة : درينى خشبة (القاهــرة : مكتبة الآداب ، ١٩٦٣)

علماء الحملة الفرنسية : **وصــف مصــر**، ترجمـــة : زهير الشايب (القاهــرة : ، مكتبة مدبولى، ج١، ١٩٧٩)

كارستن نيبور : **رحــلة إلى مصــر** ترجمـــة : د. مصطفى ماهر (القاهرة : المطبعة العالمية ، ج١، ١٩٧٥)

محمد عزيزة : **الإســـلام والمســـرح** ترجمـــة : رفيق الصبان (القاهــرة : المكتبة الثقافية ،الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٠)

ناصر خسرو علوى : **ســـفر نامـــة** ترجمــــة : يحيى الخشاب (القاهـــرة : الألف كتاب الثانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب)

نفتالى لويس : مصـــر الرومانيـــة ترجمـــة : فوزى مكاوى (القاهــرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣)

ياروسلاف تشرنى : **الديانة المصرية القديمة**، ترجمـــة : أحمد قدرى (القاهـــرة : هيئة الآثار المصرية ،١٩٨٧)

يعقوب م. لنداو : **دراسات فى المسرح والسينما عند العرب**، ترجمـــة : أحمد المغازى (القاهــرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢)

ثالثا : الدوريـــات

أحمد بهجت – شوقى عبد الحكيم : " **مسرح الفلاحــين**" ، المقدمة (القاهـــرة : ملحــق جريدة الأهرام ، ١٩٦٣/٨/٣٠)

أحمد بهجت – شوقى عبد الحكيم : " **مسرح الفلاحين٢**" ،(القاهـــرة : ملحــق جريــدة الأهرام ، ١٩٦٣/٩/٦)

أحمد بهجت – شوقى عبد الحكيم : " **مسرح الفلاحين ٣** " ،(القاهـرة : ملحق جريـدة الأهرام ، ١٩٦٣/٩/١٣)

أحمد بهجت – شوقى عبد الحكيم : "**مسرح الفلاحين٤**" ، (القاهـرة : ملحـق جريـدة الأهرام ، ١٩٦٣/٩/٣٠)

أحمد عبد الحميد : " **خلابيص كفـر الشرفـا وحكاية المتر والنص التراثيـة** " (القاهـرة : جريدة الجمهورية ، الأحد ١٢ يناير ٢٠٠٣)

السيد محمد على : " **المسرح الشعبى الارتجالى**" (القاهـرة : مجلة المسـرح ،الهيئـة المصرية العامة للكتاب،العدد٩، مارس١٩٨٢)

آمـال بكير : "**ليلـة مبروكـة** " (القاهـرة : جريدة الأهرام ، ٢٤يناير ٢٠٠٣)

أنيس منـصور : "**مواقـف**" ، (القاهـرة : جريـدة الأهـرام ، عـدد ١٩٩٢/١١/٢٥، الصفحة الأخيرة)

جلال عابدين محمد : "**لعبة الوحشة والمليحـة** " أغنيـات مـن موسـيقى الجنـوب (القاهـرة : ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، الأدباء ، الكتـاب الـسابع ١٩٩٥)

جمال عمر : " الخلابيص على مسرح الهناجر " (القاهـرة : جريدة القاهرة ، العـدد ١٤٠ ، ١٧ ديسمبر ٢٠٠٢)

حسن سعد : " **المحبظاتية وإحياء المسرح الشعبى** " شرة مهرجان القاهرة الـدولى الثانى للمسرح التجريبى (القاهـرة : وزارة الثقافة ، عـدد ٥ ، ٥ سبتمبر ١٩٨٩)

عبد الحميد يونس : "**الشاعر والربابة**" (القاهـرة : مجلة المجلة ، العدد ٣٨، فبرايـر ١٩٦٠)

عبد الرازق حسين : " **فرجة شعبية ممتعة لخلابيص الهناجر**" (القاهـرة : مجلة آخر ساعة ، العدد ٣٥٥٤ ، ٤ ديسمبر ٢٠٠٢)

عبد الرازق حسين : " **الحكيم على المسرح .. بعد تعديل الصفقة** " (القاهـرة : مجلة آخر ساعة ، العدد ٣٥٦ ، ١٥ يناير ٢٠٠٣)

عبلة الرويني : " **المحبظاتية أول عروض مركز الهناجر للفنون** " (القاهـرة : جريدة الأخبار ، ٢٢/١٠/١٩٩٢)

عرفة عبده علي : "**موالد مصر المحروسة** " (القاهـرة : مجلة القاهـرة ، العدد ١٥٦ نوفمبر، ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب)

عرفة محمد : " **عندما ظهر فرقع لوز فى قصر الغورى** " (القاهـرة : مجلـة آخـر ساعة ،عدد ٢٩٤٦ ، ١٠ أبريل ١٩٩١)

عمرو دوارة : " **قليل من الإمكانيات .. كثير من الإبداع** " (القاهـرة : مجلة القاهرة ، العدد ١٤١ ، ٢٤ديسمبر ٢٠٠٢)

صبحي شفيق : " **الكوميديا ديللارتى ولدت فى مصر الفرعونيـة** " (القاهـرة : أخبار الأدب ، العدد ١٥٧ ، ١٩٩٦)

فاروق عبد الوهاب : " **يوسف إدريس ومسرح الفكرة** " (القاهـرة : مجلة المسرح ، عدد ٣١، يوليو ١٩٦٦)

فؤاد دوارة : " **ماذا نريد من مسرح الأقاليم؟** " (القاهـرة : مجلة الكواكب ، ١٣ ديسمبر ١٩٨٣)

محمد الغيطى ، سارة محمد : " **مارتن إيسلن** " (القاهـرة : مجلة المسرح ، عدد ١١ ، أكتوبر ١٩٨٩الهيئة المصرية العامة للكتاب)

محمد بغدادى : " **الخلابيص يدخلون القرية** " القاهـرة : مجلة صباح الخير ، العـدد ٢٤٥ ، ١٧ ديسمبر ٢٠٠٢)

نبيـل بدران : " **المحبظاتية لعب مسرحى عميق المعنى** " (القاهـرة : مجلة آخر ساعة ، العدد ٢٨٤٦ ، ١٠ مايو ١٩٨٩)

نشرة عرض : " **الخلابيـص** " (القاهـرة : مركز الهناجر للفنون ، ديسمبر ٢٠٠٢)

نهاد صليحة : " **نحو مسرح شعبى**" (القاهرة : مجلة المسرح ، المجلس الأعلى للثقافة، عدد ٩ ، مارس ١٩٨٢)

نهاد صليحة : " **المحبظاتية ولعبة الكراسى الموسيقية** " (القاهـرة : مجلـة الإذاعـة والتلفزيون ،عدد ٢٨٢٤ ، ٢٩ أبريل ١٩٨٩)

هيام أبو حسين : " **المسرح المصرى القديم** " (القاهــرة : مجلة فصول ، المجلد الثانى ، العدد الثالث ، ١٩٨٢)
يعقوب صنوع : **رحلة أبى نظارة زرقا الولى من مصر القاهرة إلى باريس الفاخرة** (القاهــرة : عدد ٢٥، ١٨٧٨م)

ثالثا: المراجع الأجنبية

Alexander Moret, **La mise à movt du dieu en Egypte**, Paris 1927
Al- Ahram, weekly on line - 25 December 2002 , Issue No. 617
Lindsay, Jack, **Leisure & Pleasure in Roman Egypt** P.62 , 1965
Email Enquiries @ Guy – Fawkes . Com
Thevenot , **Relation d'un voyage au Levant** . Paris .

رابعا: المصــــادر

ابن بطوطة : **رحلة ابن بطوطة** (القاهرة : دار الكتاب اللبنانى ، مكتبة المدرسة ، بدون تاريخ)
ابن منظور : **لسان العرب** القاهرة : دار المعارف ، جـ٣، بدون تاريخ)
ابن إياس : **بدائع الزهور فى وقائع الدهور** ، (القاهــرة : الهيئة المصرية العامــة للكتاب،ج١، ج٤ ، ١٩٨٤)
أريستوفانيس : مسرحية (**الضفادع**) ترجمـــــة : محمد صقر خفاجــة (القــاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤)
السيد محمدعلى : **مسرحيات (لا كده نافع و لا كده نافع ، المحبظاتيـــة ، فرقــع لــوز ، الخلابيص ، ليلة مبروكة)** (القاهرة : نصوص هذه المــسرحيات غيــر مطبوعة)
جمال الدين أبى المحاسن : **النجوم الزاهرة** (القاهرة : المؤسسة المصرية للطباعة والنشر، ج٢ ، بدون تاريخ)
خورس الشمامسة : **طقس القداس الإلهى** القاهرة: بطريكية الأقباط الأرثونكس، كنيسة القديسة العذراء مريم بالوجوه، ١٩٩٣)

عبد الرحمن الجبرتي : **تاريخ الجبرتي** (القاهرة : الأنوار المحمدية ، ج٤ ، ١٩٨٦)
قاموس أكسفورد للمسرح مادة اليونان – العصر الهليني
قداس القديس كيرلس : **الخولاجي المقدس** (القاهرة : مكتبة المحبة ، ، بدون تاريخ)
القلقشندى : صبح الأعشى (القاهرة : دار الكتب المصرية ، ج٣ ، ١٩٣٨)
القرآن الكريم
الكتاب المقدس ، دار الكتاب المقدس
محمود دياب : مسرحية (**ليالى الحصاد**) (القاهرة : مجلة المسرح ، عدد ٢٧ يناير ١٩٦٧)
محمود دياب : **مسرحية (الهلافيت)** (القاهرة : روايات الهلال ، دار الهلال ، عـدد ٤٥٤ ، أكتوبر ١٩٨٦)
المقريـزى : **الذهب المسبوك فى ذكر من حج من الخلفاء والملوك** (القاهرة : مكتبة الخانجى ، ١٩٥٥)
المقريـزى : كتاب السلوك (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة ، ج٢ ، ١٩٧٠)
المقريـزى : **المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار** (القاهرة : مكتبة الثقافة الدينية الجزء الأول، بدون تاريخ)
يوسف إدريس : **نحو مسرح عربى " الأعمال المسرحية الكاملة "** (القاهرة : الوطن العربى ، ١٩٧٤)

خامسا : الزيارات الميدانية و اللقاءات

رصد المؤلف موكب مولد السيدة عائشة وسار فيه منذ عام ١٩٩٠ وحتى عام ١٩٩٥، والتقط بعض الصور للموكب توجد في الملحق .

زيارة ميدانية للباحث إلى مدينة المنزلة ، ومشاهده مولد (سيدى تميم) عام ١٩٩٢.

مشاهدة حفل سامر فى قرية جهينة البحرية التابعة لمركز فاقوس بمحافظة الشرقية ، عام ١٩٦٨

شاهد المؤلف ظاهرة حرق اللنبى وشارك فيها فى مركز فاقوس التابع لمحافظة الشرقية – لأول مرة–عقب عام ١٩٦٧، عندما احتفل بها الشباب الذين وفدوا إليها مهاجرين من مدن قناة السويس

لقاء مع : **محمد على مرسى** (٧١ سنة)، من مواليد قرية **البيروم** ، **مركز فاقوس**، محافظة الشرقية ، ١٩٩٤ .

لقاء مع : **حمدى على شرع** (٦٥ سنة) ، من مواليد **العباسية**، **القاهرة** ، عام ١٩٩٢ .

لقاء مع : **محمد أبو السيد** ،(٨٢ سنة) ، **قرية الزاوية** ، **مركز فاقوس** ، محافظة الشرقية ، عام ١٩٧٩ .

لقاء مع : **أم زينب** ،(٨١ سنة) ، **قرية البيروم** ، **مركز فاقوس** ، محافظة الشرقية ، عام ١٩٧٩ .

لقاء مع : **أبو سيد أحمد** ، (٧١ سنة) ، ، فلاح من **قرية البيروم** ، **مركز فاقوس** ، محافظة الشرقية ، عام ١٩٩٠ ، تسجيل صوتى .

لقاء مع : **محمد عبد الهادى** ، (٥٢ سنة) ، **قرية الديدامون**، **مركز فاقوس**، محافظة الشرقية ، عام ١٩٩٠، تسجيل صوتى .

لقاء مع : **حنفى أبو سليمان** ، (٧٦ عام) ، **قرية الديدامون**، **مركز فاقوس**، محافظة الشرقية ، عام ١٩٧٩ .

لقاء مع : **نبيل محمد النبراوى** ، (**٥٤ سنة**) ، **مركز فاقوس**، محافظة الشرقية ، عام ١٩٩٠، تسجيل صوتى.

لقاء مع : **عبد السلام سلام** ، (٥٣ سنة) ، **مركز فاقوس**، محافظة الشرقية ، عام ١٩٩٠ ، تسجيل صوتى.

لقاء مع : الفنان التشكيلى/ **حلمى إدريس على** ، (٧٣ سنة) ، قرية **البيروم** ، **مركز فاقوس** ، محافظة الشرقية ، عام ١٩٩٨ ، تسجيل صوتى.

لقاء مع : **عباس مندور** ، (٦٢ عام) ، **قرية ميت يزيد** ، **مركز منيا القمح** ، **محافظة الشرقية** ، عام ١٩٩٠ ، تسجيل صوتى .

لقاء مع : المخرج / **عبد الرحمن الشافعى** ،(٦٢ عام) ، **قرية الصنافين** ، **مركز منيا القمح** ، عام ٢٠٠٢، تسجيل صوتى .

لقاء مع : **عبد العظيم مصطفي الشيخ** ، (٦٥ عام) ، **مركز غمرين** ، **محافظة المنوفية** عام ١٩٧٩ .

لقاء مع : الكاتب الراحل / **سعد الدين وهبة** ، من مواليد **قرية فيشة** ،
محافظة البحيرة ، تم هذا اللقاء فى عام ١٩٩٦ ، تسجيل صوتى .

لقاء مع : **جمعة محمود الخواجة**، (٥٤ عام) ، **قرية مازورة** ، **مركز سموسطا** ،
محافظة بنى سويف ، عام ١٩٩٩ ، تسجيل صوتى .

لقاء مع : **إبراهيم عبد التواب (الأعرج)** ،(٨٢ عام) ، **قرية مازورة** ، مركز سموسطا
محافظة بنى سويف ، عام ١٩٩٩ ، تسجيل صوتى .

لقاء مع : **إبراهيم عبد الباسط** ، (٥٦ عام) ، **قرية مازورة** ، مركز سموسطا ،
محافظة بنى سويف ، عام ١٩٩٩ ، تسجيل صوتى .

لقاء مع : **جلال عابدين محمد** ، (٥١ عام) ، **مركز بنى مزار** ، **محافظة المنيا** ،
عام١٩٩٤ ، تسجيل صوتى .

لقاء مع : شاعر الربابة / **مختار حسن** ، (٦٥ عام) ، **مركز الصد فة** ،
محافظة أسيوط ، تم هذا اللقاء فى عام ١٩٧٩ .

لقاء مع : عازف الربابة / **على مصباح** ، (٧٠ عام) ، **قرية ساحل سليم** ،
مركز أبو تيج ، **محافظة أسيوط** ، تمَّ هذا اللقاء فى عام ١٩٧٩ .

لقاء مع : **عبد الجابر محمد** ، (٥٤ عام) ، مدير قصر ثقافة أسيوط ، وهو من **مركز الغنايم** ، **محافظة أسيوط** ، عام ١٩٧٩) .

لقاء مع : الكاتب / **شوقى عبد الحكيم** ، من مواليد **محافظة الفيوم** ،
تم هذا اللقاء غام ١٩٩٥ ، تسجيل صوتى .

لقاء مع : **هالة محمود دياب** ، (ابنة الكاتب الراحل / محمود دياب) ،
القاهرة ، ٢٠٠٢/٥/٢٠ ، تسجيل صوتى .

عمل لقاءات : مع **مائة متفرج** ــ عينات مختلفة فى العمر ، و الثقافة ، و مستوى
التعليم ــ شاهدوا عرض تجربة : (**المحبظاتية**) لاستطلاع آرائهم
عن مدى فاعلية التجربة، (تسجيل صوتى) .

حوار : **عبد الحميد أحمد شلبى**
مدير الإدارة الثقافية بالتربية والتعليم بمدينة **المنزلــة**
حديث فى البرنامج الإذاعى:(مصر التى لا نعرفها) .البرنامج العام ،

من إعداد المؤلف، عام ١٩٩٢ ، تسجيل صوتى ، ٠

حوار : الدكتورة / **فايزة هيكل** أستاذ الآثار المصرية، جامعة القاهرة

حديث فى البرنامج الإذاعى:(مصر التى لا نعرفها)،البرنامج العام ، من إعداد المؤلف ، عام ١٩٩٢ ، تسجيل صوتى ٠

حوار : الكاتب / **محمود دياب** برنامج : (حوار فى الثقافة) ، إعداد وتقديم : رياض عصمت التليفزيون السورى فى عام ١٩٧٩/٨/٢ ، تسجيل صوتى ٠

حوار : الدكتور / **فوزى فهمى** برنامج (فنون مصرية) ، إعداد وتقديم : سميحة غالب التليفزيون المصرى فى ١٩٨٣/٧/٢٣ ، شريط (فيديو كاسيت)



ملحق اللوحات والصور





لوحة رقم (١)

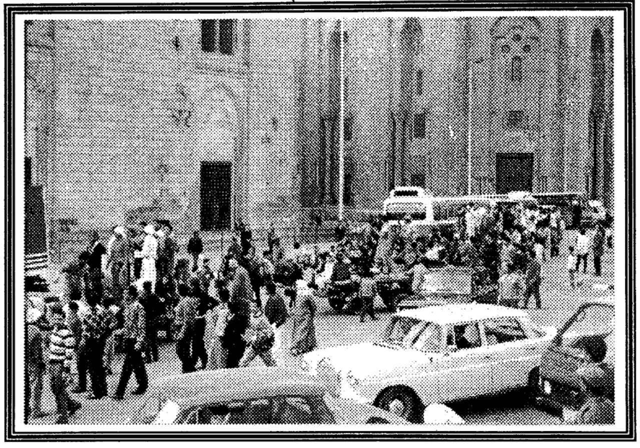
لوحة تمثل موكب حمام العروس فى الطبقات الدنيا عام ١٧٦١ م من رسم: "باورينفانيد" أوردها الرحالة الألمانى " كارستين نيبور " فى كتابه



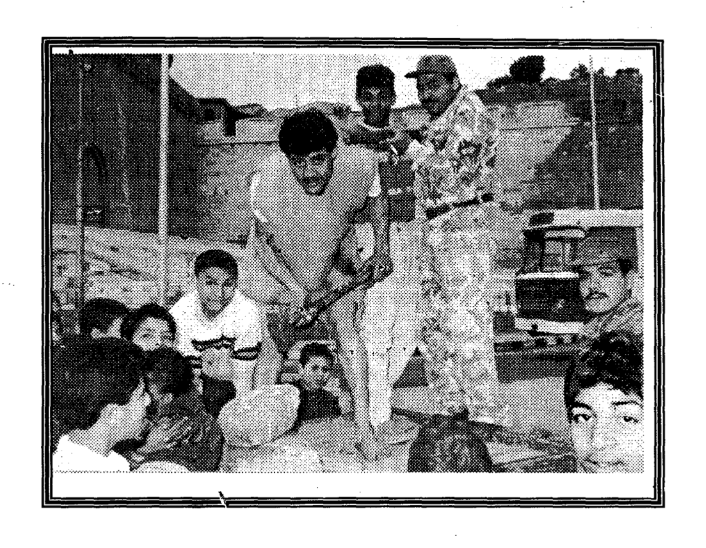
لوحة رقم (٢)

لوحة تمثل ألعاب حواة الثعابين عام ١٨٣٣ م من رسم "إدوارد وليم لين" وقد أوردها فى كتابه "عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم"

مجموعة صور من موكب السيدة عائشة تصوير المؤلف عام ١٩٩٣م



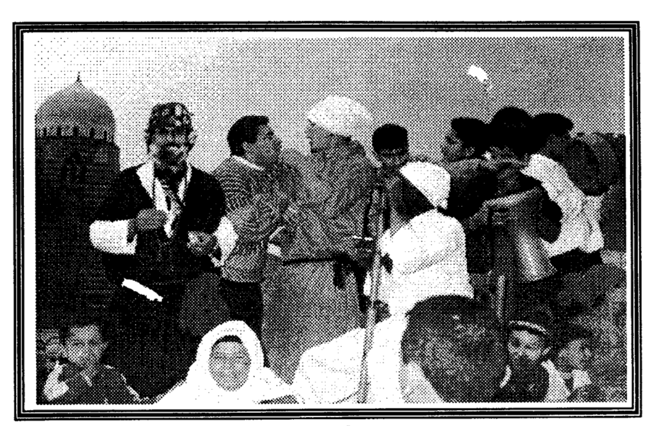
صورة نرى فيها بعض عربات الكارو فى ميدان القلعة أمام مسجدا السلطان حسن أثناء تجهيز المشاهد التمثيلية الصامتة فوقها استعدادا للمشاركة فى موكب مولد السيدة عائشة



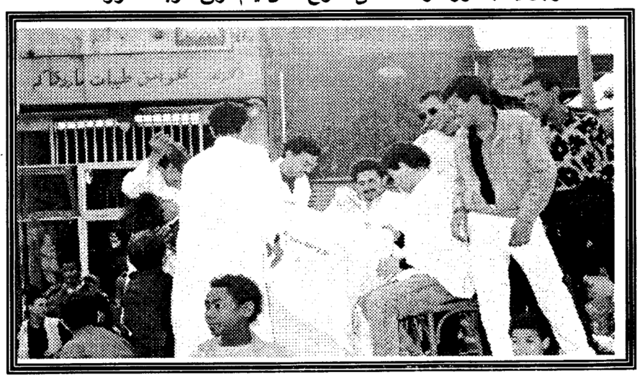
مشهد فوق إحدى عربات الكارو يمثل السجين الذى يكسر الحجارة بينما الحارسان يهددانه بالسلاح حتى لا يهرب



جزء من تجهيز زفاف العريس



رجل يلعب دور الراقصة فى الفرح الذى يتم فوق عربة الكارو



مشهد الرجل الذى يلد كلبا فوق إحدى عربات الكارو.. والرجل (الوالدة) يمسك فى يده المولود (الكلب) فوق عربة الكارو



صورة لعرض "المحبظاتية" تأليف مؤلف الكتاب



فهرست بموضوعات الدراسة

الموضـــــــــــــــــوع	رقم الصفحة



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW. maktabetelosra. org. eg

E - mail . info @egyptianbook.org. eg



مازلت أحلم بكتاب لكل مواطن، ومكتبة فى كل بيت، لأن الثقافة هى وسيلة الشعوب لتحقيق التقدم والتنمية بما لها من قدرة على تحويل المعارف المختلفة إلى سلوك متحضر وإعلاء المثل العليا، وقيم العمل، وإشاعة روح التسامح والحرية والسلام التى دعت إليها جميع الأديان، وتكوين ثقافة المجتمع يبدأ بتأصيل عادة القراءة وحب المعرفة، وستظل وسيلة المعرفة الخالدة هى الكتاب الذي يساهم فى إرساء دعائم التنمية وتحقيق التقدم العلمى المنشود.



٣ جنيهات

